MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXIX, NR. 2

DIN SUMAR

2/2018

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CARMEN MARIA CÂRNECI

MIHAELA VOSGANIAN
VISARE LUCIDĂ, TRANSĂ ŞI PERFORMANCE RITUALIC / ŞAMANIC (II)

ROMAN VLAD
PROGRESE MAJORE ÎN MUZICA ELECTRONICĂ PROPRIU-ZISĂ A SEC. XX, DECENIILE 5 - 7

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU CARMEN MARIA CÂRNECI 3

STUDII

MIHAELA VOSGANIAN
VISARE LUCIDĂ, TRANSĂ ȘI PERFORMANCE RITUALIC / ȘAMANIC (II) 17

ROMAN VLAD
PROGRESE MAJORE ÎN MUZICA ELECTRONICĂ PROPRIU-ZISĂ A SEC. XX, DECENIILE 5-7 45

ISTORIOGRAFIE

LAVINIA COMAN
MIHAIL JORA CĂTRE DIDIA SAINT GEORGES. UN SERIAL EPISTOLAR INEDIT 68

ESEURI

GEORGE BALINT
PRIVIREA ESTETICĂ (II) 88

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH CARMEN MARIA CÂRNECI 3

STUDIES

MIHAELA VOSGANIAN
LUCID DREAM, TRANCE AND RITUALISTIC / SHAMANIC PERFORMANCE (II) 17

ROMAN VLAD
MAJOR PROGRESSES IN THE PROPER ELECTRONIC MUSIC,
THE 5-7 DECADES OF THE 20TH CENTURY 45

HISTORIOGRAPHY

LAVINIA COMAN
MIHAIL JORA TO DIDIA SAINT GEORGES. AN ORIGINAL EPISTOLARY SERIES 68

ESSAYS

GEORGE BALINT
THE AESTHETIC GAZE (II) 88

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Carmen Maria Cârneci

Andra Apostu

Carmen Maria Cârneci este artistul în care se întâlnesc trei dintre cele mai frumoase preocupări muzicale – creația componistică, dirijatul și muzicologia. Există o energie specială, unică, în creațiile artistei, în aparițiile ei în fața ansamblului de muzică nouă pe care îl coordonează, energie transfigurată în cuvintele pe care le așterne pe hârtie cu un rafinament dar și cu o intuiție uimitoare. Creațiile sale au fost tipărite de cunoscute edituri internaționale precum Ricordi-Verlag din München sau Furore-Edition din Kassel, Germania și au fost premiate atât în țară cât și în străinătate, Vestul Europei și chiar Asia ori America.

A.A.: Ce își amintește compozitorul și muzicologul de acum Carmen Maria Cârneci despre perioada de formare?

C.M.C.: Ar fi multe...dar amintirile care chiar merită a fi "arhivate" se concentrează într-un șir de momente memorabile. O primă perioadă de formare – lăsând în urmă anii unei copilării și adolescențe marcate pozitiv de orele de pian, caietele de compoziții și frecventarea concertelor simfonice, întâi la Bacău, mai târziu în capitală – ar fi anii de studii universitare la

https://biblioteca-digitala.ro

Conservatorul “Ciprian Porumbescu”, răstimp din care se desprind figurile nimbate ale câtorva profesori, ei înșiși compozitori: Dan Constantinescu (compoziție), Aurel Stroe (orchestrație), Ștefan Niculescu (forme muzicale). Să detaliez ar însemna să scriu o carte. În acei ani am fost tentată să studiez, pe lângă compoziție și dirijat, și disciplina muzicologie, dar ce am reușit a fost doar să public cronici de concert în gazetele studențești și în România Literară, la rubrica rezervată muzicii. La ani distanță am regăsit decupaje din acele publicații și, recitindu-le, unele mi s-au părut interesante, iar altele chiar curajoase.

A.A.: Despre ce tip de concert scriați? Preferați o muzică anume, poate muzica nouă care vă interesa direct prin prisma studiilor de compoziție pe care le urmați?

C.M.C.: Am scris, de exemplu, despre Aurel Stroe și despre Anatol Vieru prezentați în concerte-portret. Sigur că mă interesau aceste manifestări de muzică contemporană în mod special, dar am scris și despre concerte de ținută clasică. Mergeam săptămânal la sălile mari de concerte; la Ateneu sau Sala Radio locul meu a fost de multe ori pe trepte, asta pentru că publicul era numeros, dar era și studențește...

A.A.: Și după ce ați părăsit România ați continuat să frecventați sălile de concert și ați scris cronici. Cum a fost impactul cu o lume atât de diferită?

C.M.C.: Această practică a scrisului am continuat-o și în anii pe care i-am trăit „dincolo de Cortina de Fier”. Da, mai mult decât în România, am frecventat concerte de toate felurile. Acolo am întâlnit o altă lume din multe puncte de vedere. În primul rând, exista un public numeros pentru concertele de muzică contemporană; eu am ajuns direct la Festivalul de la Donaueschingen (*Donaueschinger Musiktage*), activitate anuală de vârf a Radiodifuziunii din Baden-Baden – și am suferit un șoc cultural, apropos de stat pe trepte, se stătea și pe jos! Exista, de pildă, o uriașă sală de sport reamenajată ca spațiu de concert, cu foarte multă tehnică etc., sală care era arhiplină, cu poate... 2000 de oameni în public? Libertatea de

https://biblioteca-digitala.ro

opinie era garantată: puteau fi aplauze furtunoase sau *boo*-uri; dar concertele se ascultau într-o liniște desăvârșită, semn de apreciere pentru ceea ce muzicienii creau pe scenă – a fost impresionant, având în gând paralel tristețea că lucrurile în România se întâmplau altfel. Asta era în toamna lui 1985. Acum, în acest prezent, aici, trăim însă un evident declin: traversăm de decenii o fază mai frustrantă decât în anii ’80, când la concertele-dezbatere de la Sala Mică a Palatului venea destul de multă lume; intelectualii, inclusiv din lumea științelor exacte, erau interesați de ceea ce se întâmpla *la zi* în domeniul muzical, literar ori în teatru.

A.A.: Acum accentul este pus pe individual. De ce nu mai colaborează artiștii între ei? De ce nu mai sunt intelectualii interesați de alte domenii, de alte arte, ce s-a schimbat?

C.M.C.: Anul 1990 a marcat la noi începutul unei schimbări importante în viața individuală și colectivă, schimbare ce a debutat printr-o dramatică ruptură de stil-coerență-orizont urmată de cele mai diverse salturi de salvare sau redefinire personală. Pentru că au fost respinse vechile modele, chiar și cele care erau (încă) funcționale, a fost o vreme (lungă...) haos, dezordine, confuzie, apoi lucrurile s-au liniștit progresiv, re-aranjându-se, dar *altfel*. Compozitorii-din-continuarea-marii-tradiții s-au regăsit izolați, quasi-ignorați. Toate uniunile de creație au devenit de altfel niște insule înconjurate de ape tulburi sau indiferente, manifestându-se în consecință mai discret, cumva timid și disipat.

Totuși, eu cred într-un reviriment major la nivelul receptării prin creșterea publicului doritor de muzică clasică nouă, reviriment care sper să nu întârzie prea mult. Diversitatea de idei și înfățișări în interiorul artei muzicale venită și prin apelul necenzurat la o multitudine de surse este deja un pol de atracție activat. La aceasta va concura și nivelul spectaculos la care au ajuns unii interpreți ai muzicii clasice noi, care vor atrage publicul și spre domeniul lor de excelență.

A.A: Care sunt direcțiile artistice care vă caracterizează?

https://biblioteca-digitala.ro

C.M.C.: Pentru mine compoziția a fost primul drum. Cel de-al doilea a fost dirijatul, dar în România a mers mai greu și am putut să mă manifest abia mai târziu. Din acest punct de vedere, suntem o țară tradiționalistă, în care femeia-dirijor este încă o prezență neobișnuită. Și abia un al treilea drum, mai rar parcurs dar neabandonat, este scrisul: studii de muzicologie (despre heterofonie, generații de compozitoare în România) sau cronică de concert.

A.A.: Aș dori să vorbim despre opera și proiectul *Giacometti*, probabil creația care vă reprezintă cel mai mult, bazată pe figura unui artist plastic emblematic, Alberto Giacometti, cunoscut mai cu seamă pentru sculpturile sale în stil suprarealist, iar mai târziu pentru reprezentarea filiformă a figurilor omenești.

C.M.C.: Din păcate – încep cu ce nu sunt mulțumită – nu am reușit să-mi aduc opera în România, deși am făcut niște încercări în acest sens, poate (sigur!) nu suficiente. *Giacometti* ar putea fi pus în scenă la Opera Națională București (sau la Iași, la Cluj?), dar are niște coordonate speciale. Este o operă de cameră... mai „spațioasă", fiind compusă pentru opt cântăreți, un actor și orchestră de soliști, tip *sinfonietta*. Premiera a avut loc în 1996, la Opera din Bonn (când acolo încă era capitala Germaniei de Vest), fiind o colaborare extraordinară cu dramaturgul Klaus-Peter Kehr și cu regizorul Bryan Michaels, încă de atunci două nume cunoscute în domeniu. A fost o comandă importantă din toate punctele de vedere, începând cu interpreții bine antrenați în acest gen de performanță, continuând cu ansamblul de excelenți instrumentiști din Orchestra Beethoven Halle (pe care am avut bucuria să-i dirijez) și ajungând la scena abia inaugurată: Kunsthalle, care a permis și punerea în scenă într-o manieră modern-stilizată, memorabilă.

A.A.: De ce tocmai despre Alberto Giacometti?

C.M.C.: Îmi place să cred că el m-a ales pe mine – în fapt, eu am tot dat peste lucrările sale, le-am întâlnit în muzeele de artă contemporană la Paris și la Zürich, apoi, când am

https://biblioteca-digitala.ro

traversat oceanul, la Muzeul de Artă Modernă din New York. Arta sa mi-a plăcut enorm, mă inspira, a ajuns să-mi fie o obsesie creativă. Pasul următor a fost să fac un decupaj din textele lui realizând un libret, apoi m-am lansat într-un captivant proces de compoziție.

A.A.: Afirmați că există o arhitectură muzicală atipică în opera *Giacometti*? Puteți detalia?

C.M.C.: Un răspuns detaliat se află în cartea mea, acum aș sublinia doar legătura dintre forma operei și libret, acesta fiind un text colajat de mine din fragmente decupate din scrierile lui Alberto Giacometti. Există în operă momente de ansamblu instrumental, altele doar vocale, cvartet de soliști sau chiar arii - libretul permite o arhitectură de tip-operă, dar una atipică, surprinzătoare. Totul se întâmplă într-o singură zi, într-un spațiu care este când concret, când virtual: atelierul, unde niște statui pot deveni persoane (idei întrupate) - o lume a imaginației care intră în efervescență apoi dispare, iarăși revine, după cum se consumă fazele de creație. Giacometti a fost un creator oscilant, bântuit de obsesii: femeia reală *versus* femeia

https://biblioteca-digitala.ro

imaginară după care aleargă (muza), pe care a modelat-o în dimensiuni extreme: miniaturală sau uriașă. Există și o simbolistică foarte puternică, clară și în operă. Femeia, ca element pasiv, este statică, în așteptare; bărbatul este cel care se mișcă înspre femeie, fiind elementul activ, creator-distrugător. Eu am "compus" textul așa încât, dramaturgic, să existe o linie activă, legată de Atelier, și o alta mai puțin coerentă, fulgurantă, legată de lumea imaginației - între cele două, *Artistul* (Giacometti) pendulează într-o neobosită agitație care este cea a creației. Am gândit și o a treia linie de parcurgere a acestei unice-eterne zile, care se inserează printre celelalte două linii cu momente de calmă reflecție, pe suportul unor extrase din jurnalul artistului - acestea sunt citite de actor.

A.A.: Una din temele „atrăgătoare" din opera *Giacometti* este cea a căutării, căutarea femeii ideale; s-ar putea transpune în căutarea Adevărului de către omul de geniu?

C.M.C.: Și un compozitor știe când ajunge sau când se află (cât mai) aproape de ceea ce el numește Adevărul său. Parcă legic, la Giacometti acest Adevăr, ideea, viziunea, obsesia ajunge mereu într-un moment critic al nesiguranței, urmat de distrugerea obiectului neîmplinit și reînceperea lucrului. Giacometti rămâne astfel modelul creatorului veșnic nemulțumit, un neobosit Sisif în plin secol XX.

A.A.: Cum s-a „acordat" compozitorul din dumneavoastră cu artistul Giacometti?

C.M.C.: Am prins o anumită frecvență de comunicare cu universul artistului și am rezonat. Dau câteva exemple de "inspirație": în desenele sale, Giacometti are aceeași nervoasă insistență a retușului, a "precizării" unei singure linii printr-o multitudine de linii: eu am văzut aici un impuls spre modelări sonore de tip "heterofonie". Mai departe: libretul conține mai multe secvențe care etalează un model comportamental: fazele de creație alternează cu cele de distrugere a obiectului tocmai terminat și de căutare/ regăsire a muzei – de aici am extras elemente de articulare a operei în tablouri, mai mult, am construit coordonata temporală a întregului. Și încă ceva: îmi

https://biblioteca-digitala.ro

amintesc cum mezzo-soprana Steliana Calos, care a întrupat-o pe *Grand Femme* în prima versiune de la Bonn, era cu totul fascinată de acest rol, de modul în care i s-a potrivit, considerând că opera era pur și simplu inspirată! Finalul re-cuplează în comunicare personajul *Artistul* (bas-bariton) și *Grand Femme* – statuie înaltă, dar și mama lui defunctă –, iar întâlnirea dintre planul terestru și cel astral se petrece undeva la mijloc. Muzical am realizat această atingere de frecvențe printr-o serie de intervale care se întâlnește pe un sunet de mijloc cu seria răsturnată, "întâlnire" care se și aude!...

A.A.: Urmărind detalii despre proiectul *Giacometti* remarcăm puterea germinativă pe care acesta a avut-o, fapt descris mult mai pe larg în cartea dvs. și foarte interesant din punct de vedere compozițional.

C.M.C.: Mai bine de 15 ani am avut o linie a mea de lucru: **proiectul Giacometti**; central, ca un nucleu dublu - cele două versiuni ale operei mele de cameră, și ca o coadă-de-cometă mai multe piese camerale, de asemenea *Palatul la ora 4 în zori* și *postUvertura* – acestea fiind *Scenele-Giacometti* (*Giacometti Szenen*). Ele dezvoltă materialul originar al sursei (opera), având aceeași orientare stilistică, preluată în procesul de re-compoziție. Am revenit uneori asupra unor lucrări sau asupra unor fragmente, re-compunându-le atunci când am avut sentimentul că nu le-am epuizat resursele expresive și ele se cer continuate.

A.A.: Cum vizualizați, în viitor, o nouă punere în scenă a operei *Giacometti*, în România ori în străinătate? Ați mai schimba ceva la ea?

C.M.C.: Opera are o statură finală, iar durata de o oră și jumătate se potrivește derulării scenice sau concertante fără pauză, dar cred că, în pur "stil giacomettian", încă ar permite unele dezvoltări, completări, reformulări. Eu am propus-o și voi insista în a o propune pentru scene de operă sau festivaluri europene, dar și din România; în ultima vreme am credința că ar suna și aici foarte bine pentru că avem artiști, interpreți și cântăreți de talie europeană.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Aveți o aplecare către această zonă a fantasticului despre care vorbiți și în cartea dvs. *De la Orfeu la Giacometti, sub semnul fantasticului.* Această zonă a esteticii muzicale a fost, se pare, principalul subiect care v-a interesat, de vreme ce i-ați adresat tot efortul cercetării tezei dvs. de doctorat.

C.M.C.: Fantasticul are mai multe domenii. Întreg proiectul "Giacometti" se configurează în spațiul unui suprarealism cu ieșiri înspre oniric. Iată: *Palast um 4 Uhr morgens* este un tablou compus în 2001 pentru versiunea lărgită a operei, fiindu-mi inspirat de o creație plastică a lui Alberto Giacometti - *Le palais à 4 heures du matin*, o imagine onirică, surprinsă de artist într-o construcție stilizată, compartimentată astfel încât mi-a sugerat din primul moment o posibilă scenografie pentru un subiect marcat de exclusivitate, aură, mister...

A.A: După ce am parcurs cartea dvs., am avut senzația că există o Carmen Cârneci de dinainte și încă o Carmen Cârneci de după opera *Giacometti.*

C.M.C.: Prin 2001-2002 am deviat de la direcția suprarealist-onirică a proiectului "Giacometti" spre *linia sinuoasă a miraculosului* în piesele ciclului OMENS, care reprezintă o altă linie de creație, pe care aș numi-o *post-Giacometti.* Iată și câteva titluri care se aliniază aici: *OMENS. Mnemosyne* – pentru cvartet de chitare (2004-2005), o muzică ce etalează sonor imaginea unei preumblări în jurul Lacului Memoriei (*mnemosyne*), sugerând un loc în Natură care să-ți amintească de tine... Tot de la memoria ca depozitară a unor formulări sonore cu valoare de epos, de astă-dată, am plecat în compunerea piesei *OMENS. Akyn* (2007) – pentru flaut-solo și orchestră de flaute; o selecție de instrumente de percuție ce însoțesc pe cei 23 de flautiști ai orchestrei ar trebui să ajute la rechemarea unor impresii adormite/scufundate în *memorie*, atmosfera fiind cea a mirificului basm originar. Ciclul OMENS mai cuprinde un *Capriciu* pentru clarinet-solo, un concert pentru clarinet și orchestră intitulat *OMENS. Iernuri, pași. Peisaj sonor pentru solist și orchestră*, și un al doilea sextet compus pentru Ansamblu de muzică nouă din Zürich (Ensemble für Neue

https://biblioteca-digitala.ro

Musik Zürich) – *OMENS. Thesaurós* (2009). Acesta a apărut pe un bine recenzat Compact Disc al ansamblului (la editura elvețiană *Hat*, colecția *(now)ART)*, alături de lucrări camerale ale altor patru compozitoare, fiecare de pe alt meridian.

A.A.: Ce tip de limbaj muzical vă definește? Putem vorbi de perioade de creație, etape creatoare, stiluri diferite/complementare?

C.M.C.: Voi răspunde... incomplet, altfel ar însemna să mă lansez într-o prezentare mult prea largă. Ceea ce am învățat în perioada de studii din Germania, ca opțiune, era un model de cultivare a rigorii, începând cu conceptul compozițional: de ce, încotro, cât, cum..., ceea ce presupune(a) un efort de imaginație și mult lucru componistic-preparativ, timp investit, totul dublat de pasiune. Una din piesele mele, care a avut o bună primire la Festivalul *Musik des XX. Jahrhunderts*, Saarbrücken (fiind apoi și prima mea lucrare editată de Ricordi-München), și care poartă un nume foarte românesc – scris quasi-fonetic TROJTZA – a ajuns, la un moment dat, sub lupa unui acribic muzicolog german, Wolf Frobenius, care i-a surprins identitatea cumva paradoxală. Concepută la finalul studiilor mele de specializare (- master...) și pusă în partitură cu asumată rigurozitate – prin care am atins un avansat nivel de complexitate ritmică și detaliere dinamică, timbrală – TROJTZA rămâne una din lucrările-reper în creația mea. Ceea ce mi se pare o reușită este că, la ascultare/reascultare, tot calculul și toată geometria meticuloasă pare a genera sentimentul clar al unei construcții susținute de o logică... nelineară, cumva subterană, dar care expune/susține un flux emoțional de o libertate pentru mine *eliberatoare*. Cufundându-mă în efortul de a controla detaliul, am reușit să depășesc teama de vreo sterilitate/uniformizare (post-)serială, exemplificând parcă un paradox: cât de liber se poate compune dacă ești foarte riguros! Asta a fost în 1991-1992. Doi ani mai târziu, lucrând la opera *Giacometti*, încă eram într-o 'relație de prietenie' cu aceleași standarde constructiviste, pe care însă le-am 'relaxat' spre a-mi permite atât formulări în albia unui quasi-serialism propriu, cât

https://biblioteca-digitala.ro

și abordări libere, mai ales în spațiul cantabilității rezervate vocilor.

A.A.: Ați fost apropiată de un compozitor anume care, poate, ați simțit că vă poate influența în vreun fel stilul personal?

C.M.C.: La un moment dat m-a fascinat Pierre Boulez. Asta și pentru că am participat la un curs al său de dirijat și compoziție, la Avignon, pentru care m-am pregătit intens, apropiindu-mă astfel, și de universul său componistic. O altă influență am primit-o și exersat-o ca experiment, ea venind dinspre profesorul meu de compoziție de la Freiburg, compozitorul elvețian Klaus Huber, care își prezenta din când în când în fața studenților-masteranzi lucrările construite detaliat-geometric, în spiritul controlului cât mai multor parametri, acesta mergând până la nivelul celulei ritmice, etc. Din modelele lui Klaus Huber eu am preluat cu porția mică, mai mult, și cele preluate le-am distilat în propriul meu for-atelier, care avea deja o istorie autohtonă pe care s-a grevat experiența vestică... Creuzetul componistic a suferit alte și alte modelări până pe la mijlocul anilor 90 când, revenind în România, am suprapus acestor evoluții și alte direcții, am deschis „evantaiul”, am mers și spre alte zone.

A.A.: Ați compus pentru diverse formații de tip cameral, dar ați ales să scrieți considerabil mai mult pentru flaut, de ce?

C.M.C.: În topul instrumentelor pentru care am scris cel mai mult, pe prima poziție se află flautul, desigur și pentru că am colaborat cu mai mulți virtuozi ai instrumentului, colaborări din fericire înregistrate, prezentate pe disc sau accesibile în internet: Pierre-Yves Artaud (*une main immense*; *OMENS. Akyn*), Ionuț Ștefănescu (*Zburător*; *Ca ploile verii*), Ana Chifu (*SOMA-Tanz*), Ana Chifu & Zacharias Tarpagkos (*DOININRI*), Ștefan Diaconu (*denn der Tag war noch ganz*), Matei Ioachimescu (*ORIGAMI cu mierle*), Carla Stoleru (*...qui rêve*). Urmează violoncelul, cu interpretările-unicat ale lui Dan Cavassi (*REm*; *-embER*, die Stille, ich, *Palat la ora 4 în zori. Scenă-Giacometti*; *Hesperide*), apoi clarinetul, prin versiunile de

https://biblioteca-digitala.ro

referință ale lui Emil Vișenescu (*OMENS. cappricio*; *OMENS. Ierburi, pași*), urmat de discipolul său Mihai Bădiță (*ORIGAMI*). În apropiere se află și pianul, prezent în creația mea cel mai des ca partener cameral virtuoz, prin Mihai Murariu (*Hesperide*; - *embER* etc.), dar și... solitar, aici remarcabile mi s-au părut interpretările lui Andrei Tănăsescu (*Lichtung*) sau Sorin Petrescu (*conSolar*).

A.A.: Vă considerați un compozitor perfecționist?

C.M.C.: O, da, perfecționismul este una din trăsăturile mele definitorii, poate și ca semn de zodie (?), care uneori mă bucură, alteori mă încurcă... compun adesea lent, precaut, cu risipă de atenție către detalii, într-o caligrafie așternută parcă prea calm, folosesc culori, colaje, rescriu, corectez, apropiindu-mă prin repetate reformulări de ceea ce trebuie să devină: obiectul sonor finit, șlefuit.

A.A.: Exista o perioadă în care considerați virtuozitatea instrumentală ca o componentă obligatorie a unei exprimări componistice complexe, mai sunteți de aceeași părere?

C.M.C.: Virtuozitatea, complexitatea, sunt pentru mine modalități de a expune idei componistice virtuoze sau complexe; uneori revin asupra virtuozității încercând s-o temperez, dar interpretul muzicii mele *trebuie să se miște firesc* în această zonă. “Marea muzică” are virtuozitatea în panoplia sa, ceea ce *dă voie* și muzicii noi să alerge printre sunete... Odată acceptate și depășite constrângerile – determinările complexe, detaliile multiple ale partiturii – mi-aș dori ca muzicianul să ajungă să se bucure de experiența interpretării. Eu văd legătura interpret - compozitor ca un fel de prietenie: o colaborare bună apropie pe interpret și compozitor în orizontul prieteniei, al comunicării de idei.

A.A.: În traiectoria dvs. componistică există un tip de continuitate; v-ați gândit la o continuare pe linia muzicii de operă?

C.M.C.: Da, mă atrage în continuare domeniul operei, dar și compunerea în dimensiunea simfonică, două direcții pentru care schițez de ceva timp idei muzicale, scriu fragmente

https://biblioteca-digitala.ro

de libret, desenez scheme de forme și contururi melodice. De fapt, procesul a demarat, acumulările – deocamdată nespectaculoase – vor declanșa, la momentul potrivit, și energia necesară trecerii la faza punerii în partitură – fază laborioasă, dar fascinantă.

A.A.: Ce proiecte aveți în prezent, atât în plan creator dar și cu ansamblul *devotioModerna* pe care îl coordonați?

C.M.C.: Cea mai recentă piesă a mea – "ORIGAMI Orientalis" –, terminată prin octombrie, i-am dedicat-o chitaristului Costin Soare, care a și prezentat-o în "Serile de chitară", festival pe care îl realizează an de an în luna noiembrie. De puțin timp lucrez la o lucrare concertantă pentru două piane, care va dezvolta și proiecta orchestral miniatura pentru pian "LICHTUNG", una din „Scenele Giacometti" – ceea ce îmi reînvie bucuria de a compune pentru orchestră. Cât despre *devotioModerna*, pun la cale câteva concerte pentru acest "an-centenar", așadar compun... strategii și programe. Am avut în ansamblu întotdeauna interpreți foarte buni și mi-a plăcut să îi pun în valoare, să îi prezint nu doar în formule camerale, ci și ca soliști. În cei 13 ani de existență, în *devotioModerna* s-au petrecut unele schimbări; rezultanta a fost atragerea de interpreți tineri și foarte tineri, discipoli ai câtorva valoroși profesori care au deschiderea manifestată către acest gen de muzică.

A.A.: Și cu siguranță scrieți ceva, ne puteți spune la ce lucrați acum?

C.M.C.: Mă gândesc de ceva timp să adun într-un volum selectiv un număr de cronici de concert scrise de mine în ultimii ani, pentru redifuzarea unor informații, idei, opinii despre viața muzicală, compozitori, interpreți; acestora le-aș adăuga o sumă de texte despre unele lucrări proprii, precum și câteva interviuri – cele pe care le consider interesante pentru cititorul atras de peisajul muzicii contemporane în general. O astfel de carte, venită în continuarea celei deja apărute la Editura Muzicală - *De la Orfeu la Giacometti, sub semnul fantasticului. Repere culturale și componistice* (reluare a tezei mele de doctorat) ar

https://biblioteca-digitala.ro

putea fi și un instrument de lucru pentru alți muzicologi. Îmi place să convertesc critica muzicală în aprecieri stilistice, de context cultural sau de idei generale, aceasta și în dorința de a contribui la climatul de prietenie și încurajare, esențial în breaslă; compozitori de muzică contemporană, interpreți, dar mai ales muzicologi și critici devotați acestei direcții sunt parcă din ce în ce mai puțini...

A.A.: Sunteți coordonator al stagiunii Muzeului Național „George Enescu", concept care promovează, în principal, muzica românească sau muzica mai nouă. Cum manageriați relația cu publicul?

C.M.C.: Publicul care vine la concertele stagiunii Muzeului Enescu este unul atras de calitatea programelor camerale, dar și de atmosfera specială în care se petrece faptul muzical, aici contând și maniera de prezentare a lucrărilor, a interpreților, cuvântul de bun-venit. Sunt și unii mai curioși, interesați de muzica modernă compusă după reperul temporal marcat de trecerea în neființă a compozitorului emblematic George Enescu, pe care i-am regăsit în sală la concertele SIMN, de pildă, ceea ce este îmbucurător. În cadrul stagiunii muzeului am avut un concert cu *devotioModerna* care se intitula „Après Carillon Nocturnes" – programul a început cu lucrarea enesciană, după care am intrat cât se poate de firesc într-un repertoriu contemporan.

A.A.: Unde vă vedeți, artistic vorbind, anticipând puțin, poate, ca la șah, peste 10 ani?

C.M.C.: Un interval mare! Peste zece ani mi-ar plăcea să fi realizat cele câteva proiecte de compoziție pe care le-am pornit sau la care gândesc: o nouă lucrare pentru scena lirică, două poate chiar trei lucrări concertante. De asemeni, sper să fi găsit în tot acest timp (...) o tablă de șah favorabilă punerii în scenă a operei *Giacometti*, dar asta cât mai curând!

A.A.: Ce crez ar trebui să urmeze un tânăr compozitor? Cum să dea grai ideilor, ce este important când urmezi o cale a creației; reguli, principii? Este suficient talentul?

https://biblioteca-digitala.ro

C.M.C.: Un tânăr compozitor ar trebui să (ajungă să) aibă *un crez al său*, dar pentru început e bine să-l caute în creația altora: a compozitorilor-profesori, a compozitorilor – clasici sau contemporani – pe care-i consideră valoroși, a căror muzică îl atrage. Un crez se identifică uneori spontan, de cele mai multe ori în timp. Reguli, principii de compoziție? Da, orice traseu – geografic sau ideatic – este definit prin coordonate, mai mult sau mai puțin elastice; ele pot fi principii (descriptive, restrictive, focalizatoare) sau reguli (pragmatice) împrumutate (în exerciții de compoziție) sau definite de compozitor pentru fiecare lucrare / pentru un ciclu / o clasă de lucrări - cele *auto-impuse* fiind, în opinia mea, parte constitutivă în procesul compoziției și pot genera adevărate satisfacții de "atelier". Nu, nu este suficient talentul – adică ușurința de a inventa (forme, sonorități), de a imagina (desfășurări melodice, orchestrale etc.), dar și de a pune în operă (...migăloasa scriere a partiturii...) -, trebuie, ca și în alte arte și meserii, multă muncă, dedicație până la – uneori – identificare cu *calea*.

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Carmen Maria Cârneci

Carmen Maria Cârneci: Perfectionism is one of my defining features, which sometimes makes me happy, and at other times bothers me. I often compose slowly, cautiously, with prodigal attention lent to details, in a calligraphy that seems to be laid out too calmly; I use colours, collages, I rewrite, correct, drawing near to what must become the perfected, polished phonic object, through repeated reformulations.
Talent is not enough. I mean the ease with which you invent (forms, sonorities), with which you imagine (melodic and orchestral developments, etc.). You also need to execute (I refer here to the painstaking writing of the score...). Just as in other arts and professions, it takes a lot of work and dedication, sometimes to the point where you identify with the process.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Visare lucidă, transă și performance ritualic/șamanic (II)

Mihaela Vosganian

4. Șamanul ca artist și perspectiva spectaculară de "performance ritualic șamanic"

A fi sau a nu fi artist șaman?!

Iată o întrebare la care, dacă cu greu ar răspunde artistul, cu mult mai ușor ar reacționa *șamanul, vrăjitorul* sau *magicianul.* De ce șamanul? Deoarece *șamanul* este un prototip spiritual mai special. Dacă am putea percepe lumea prin prisma șamanului, am putea afla următoarele:

"Dincolo de cele pe care le vede orice om, eu văd în plus şi cele ce bântuie. De aceea sunt pentru ceilalţi un vindecător. Încleştările mele nu seamănă cu un câmp de bătălie, ele nu lasă în urmă răni şi sânge, căci eu nu lupt cu oameni, ci cu entităţi. În ritualurile lecuirii, singurul care ar putea fi cu adevărat ucis sunt eu. De aceea, încerc acum să mă vindec pe mine însumi. În lumea cu trei dimensiuni, trebuie să-ţi fie teamă de moarte ca să iubeşti viaţa. Eu vreau să păşesc în dimensiunea a patra și mai sus. Vreau să învâţ să iubesc fără cruzime. Ceea ce înseamnă că eu şi sufletul meu să fim una.[1]"

Cum spune Eliade, "graţie capacităţilor sale extatice […] *şamanul* este vraci şi psihopomp şi de asemenea mistic şi vizionar."[2]

---

[1] Varujan Vosganian, din libretul operei *Visătorul Trezit* de Mihaela Vosganian.

[2] Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Univers Enciclopedic, Buc. 1998, pag. 68.

https://biblioteca-digitala.ro

Un șaman "percepe conștient" mai multe corpuri, mai multe realități. Dacă acceptăm că *percepția multiplă/multidimensională* este o activitate a spiritului, bazată mai mult pe *a fi* decât pe *a face*, o putem înțelege ca pe "o modalitate de a *nu face*, ceea ce nu este o dovadă de inactivitate, ci mai degrabă o stare de alertă receptivă și dinamică" și totodată o stare de "toleranță și îngăduință", de care sunt capabili călugării zen, yoghinii și șamanii, dar și artiștii.[1] Toți au în comun atât capacitatea de imaginare și deci de "transcendere a realului", dar și de "performare a unui ritual spectacular". Orice sesiune șamanică adevărată, cum aprecia Eliade, "devine un spectacol fără pereche în lumea experienței zilnice", în care "legile firii sunt abolite și unde există o anumită libertate supraomenească a cărei prezență este ilustrată și dovedită în chip strălucitor."

Oare, nu la fel apare, pentru public, și *performance-ul* unui solist virtuos, în care mânuirea instrumentului sau a propriei voci este precum o magie?

Nu la fel și dansatorul, în mișcarea sa ce poate concura cu mirajul zborului, nu devine aproape extatic?

Precum șamanul, artistul, prin actul performativ, poate recupera și el "condiţia paradisiacă", bunăoară ascensiunea, zborul, călătoria mistică, ori cele care reconectează Cerul și Pământul, sau care refac uniunea cu natura, "așa cum se întâmpla în *illo tempore."*[2]

Un șaman se simte deopotrivă artist în tot ceea ce face, în viața de zi cu zi, dar mai ales în comunicare cu natura, cu animalele, sau în practicarea ritualurilor de vindecare.

Ca și artistul, șamanul (el/ea) se folosește de sunete, culori, într-un cuvânt de tot ce înseamnă vibrații, pe care le înțelege, le folosește și le stăpânește cu "impecabilitate". Deopotrivă călugărul buddhist sau shintoist stăpânește vibrațiile sonore ale *ting-sha*-urilor, tobelor, gongurilor sau bolurilor, în ritualurile de purificare de tip *puja,* din temple.

Toba ceremonială[3], indispensabilă ritualurilor, este prezentă la toți șamanii, fie siberieni, tuvani, andini, dar și la

---

[1] Meadows, Kenneth*, op. cit.,* pag. 68.
[2] Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, pag. 73
[3] Din piele/păr de animal.

https://biblioteca-digitala.ro

lamaşi şi buddhişti, ca un *intermediar* între lumi sau ca un maestru vindecător; la fel şi costumele ritualice – care de cele mai multe ori întruchipează unul dintre totemurile animalelor de putere (ursul, şarpele, vulturul, jaguarul) – sau costumele impunătoare ale preoţilor *exorcişti wu* ori *sai-kong*[1], care poartă uneori însemne cosmice (*Muntele cosmic* sau *Muntele T'ai)* – au rol de *intermediere între lumi,* în procesiunile daoiste mai vechi sau mai noi. Mai mult, elemente şamanice, precum beţele tobelor (*kommandostabe*) şi chiar "întregul ritual este reprezentat în peşterile paleoliticului, ca în vestitul relief de la Lescaux"[2], ceea ce atestă importanţa şi vechimea actului ritualic (şamanic).

De ce nu am putea reitera, printr-un *performance ritualic/şamanic*, acel "*illud tempus mitic",* despre care afirma Eliade, în care oamenii comunicau cu cerul sau coborau în infern[3]? De ce să nu evadăm, într-un *spectacol ritualic*, în *ţinuturi de putere* ale pământului, sau în spaţii subpământene, sau chiar dincolo de moarte, în lumile extrafizice "de sus*"*, sau "de jos*"*?

Poate chiar *lumea de dincolo* ar putea deveni mai acceptabilă şi mai familiară, descoperind-o într-un spectacol, fie el al şamanului, vrăjitorului sau al artistului şi chiar însăşi moartea poate fi restandardizată, ca rit de trecere[4], spre un mod de percepţie spiritual.

Dacă acceptăm *ritualul* ca "secvenţă de activităţi care implică gesturi, cuvinte, obiecte*"*[5], legate de un *"*simbolism sacru*"* şi performat în "spaţii consacrate" sau/şi de "putere", am putea avea perspectiva asemănării cu un spectacol ritualic artistic; condiţia ar fi să asimilăm scena cu un "spaţiu consacrat" şi "performance"-ul artistic cu un ritual, inspirat de un simbolism sacru, care poate da participanţilor şi publicului, un *alt sens cognitiv, formativ* şi *experienţial.*

---

[1] Preoţi daoişti care puteau întrupa spiritele, inclusiv ale morţilor.
[2] Eliade, Mircea, *Şamanismul şi tehnicile arhaice ale extazului*, p.458
[3] Idem., p 460
[4] Legat de marcarea unui eveniment important sau de schimbarea statutului unei persoane – naştere, pubertate, căsătorie, moarte, sau intrarea în grupări de tip confreerii/fraternităţi.
[5] Ref. http://www.merriam-webster.com/dictionary/ritual

https://biblioteca-digitala.ro

Evident că ar exista deosebiri fața de un "act ritualic obișnuit" – ținut într-un templu, biserică sau într-un loc "sacru de putere" – care își impune caracteristicile sale specifice comunităților (religioase sau guvernamentale), precum "formalismul, tradiționalismul, invariabilitatea", date regulile de "ordonare a lumii și simplificare a haosului"[1], sau de aducere împreună a "modelului de"/"modelului pentru al realității"[2]. Actul artistic, pe de altă parte, ar presupune spontaneitate, prospețime, inovație, poate chiar improvizație, elemente care țin de creativitate, ca model dat, de data aceasta, de creatori sau interpreți, dar și ca *impuls creativ generativ,* îndreptat către public.

Crearea *spațiului sacru* în scenă, poate fi un argument important pentru actul artistic (mai cu seamă cel "ritualic"), după cum afirma Constantin Stanislavski[3], referindu-se cu precădere la teatru. El afirma că "un adevărat preot este conștient de prezența altarului în timpul fiecărui moment al ritualului pe care îl conduce. Este la fel cum un adevărat artist ar trebui să reacționeze în scenă de fiecare dată. Un actor care este incapabil să simtă astfel nu va fi niciodată un artist adevărat".[4]

În practica teatrului japonez Noh, purificarea spațiului de scenă – *butai* –**,** inclusiv cel de repetiție – *okeikoba* – este absolut important și asumat; un astfel de spațiu cere respect și chiar rugăciune pregătitoare, este un loc de întâlnire, de comuniune și comunicare, dar nu ca oricare altul, ci unul în care se poate transmite adevărata cunoaștere. O atare abordare mi se pare indispensabilă, mai ales din perspectiva *trans-realismului arhetipal,* direcție estetică care introduce inevitabil și invariabil ideea de ritual, în abordarea actului artistic.

Influența teatrului japonez *No* și *Kabuki* și abordarea de manieră ritualică a *tipologiei* personajelor lor specifice – *spiritul, ascetul, femeia, lunaticul* şi *divinitatea* – mi-a inspirat, de altfel,

---

[1] Trad din engleză din Bell, Catherine *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press, 1997, p. 138–169.
[2] Ref. Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, p. 112.
[3] Actor și producător rus fondator al companiei de teatru *Moscow Art Theatre* (MAT).
[4] Trad. din engleză quotationsbook.com/quote/397

https://biblioteca-digitala.ro

lucrarea sincretică *Intereferențe Japoneze (2003),* cu mult înaintea conștientizării demersului *trans-realist*:

Fig. 20 Imagini din spectacolul *Intereferențe Japoneze*, în coregrafia Lilianei Iorgulescu

Deopotrivă în sesiunile de *Meditație dinamică* sau *Tao/Yoga Master Gong,* crearea spațiului sacru este importantă, mai ales din perspectiva protecției, *purificării* sau chiar *exorcizării* (externalizării energiei malefice), caracteristice *rolului ritualic de vindecare.*

Împreună cu *performance-ul, spațiul sacru* exprimă un *meta-limbaj codificat,* independent de sistemele culturale, dar care le poate astfel unifica, în cadrul demersului artistic înțeles ca un act de *catharsis*[1]*.* Nu degeaba, arta teatrului antic (cu precădere tragedia, axată cu deosebire pe tipologia *fricii* și a *milei*[2]*)* accesa rolul de exteriorizare, "purificare și curățare", a emoțiilor sau de *alchimizare* a oricăror stări discordante extreme, prin artă, rezultatele fiind "refacerea, regenerarea", restabilirea integrității emoționale și mentale a spectatorului, așa cum se impunea, de exemplu, în viziunea aristoteliană din *Poetica.*

Există și un alt tip de "*performance cultural*", bazat pe valorile "*dramei sociale",* inerentă în mai toate culturile și epocile, care, așa cum este descris de Victor Turner în *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*,

[1] *Katharsis* în limba greacă înseamnă purificare, curățare.
[2] Principalele atribute ale tragediei antice care determinau *catharsisul.*

https://biblioteca-digitala.ro

permite eliberarea (destresarea), la nivel individual/ social, prin "ritualuri simbolice", ciclice. Spre exemplu, în riturile de tip *carnavalesc*, care se repetă deobicei anual, se poate realiza o "nivelare a tensiunilor ierarhice sociale" sau chiar a crizelor (religioase, de rasă, de sex)[1] prin practica *măștilor,* care "ajută participanții să-și depășească limitele" și să devină, temporar, ceea ce nu sunt în realitate.

Măștile de diferite tipologii (de teatru, carnavale sau funerare), alături de costumele ritualice, ca apanaj al *performance*-ului *tradițional*, sunt folosite deopotrivă în spectacolele antice grecești (fig. 21a), sau cele japonez de tip *No* (fig. 21b), sau în dansurile tribale șamanice (fig. 21b):

Fig.21a Mască de teatru antic grec b Teatru *No, cu personaj mascat* c Dans extatic cu măști din Mali[2]

Simbolismul măştii și al costumului *ritualic* diferă, în funcție de întrebuințările pe care le capătă, chiar dacă limbajul lor codificat este universal răspândit: fie simbolizează *sinele universal,* iar purtarea lor induce o stare de uniune cu divinul, fie sunt mediatorul forțelor binelui sau răului (devenind un mijloc de vindecare), fie ajută la exteriorizarea tendințelor demonice ale *umbrei* (cum se întampla în teatru balinez), fie sunt folosite în *riturile de inițiere* sau de *trecere,* întruchipând *spiritul renașterii* într-un nou aspect al vieții.

Măștile devin totodată un element spectacular important și în performance-ul contemporan, precum *Zoopera* de Irinel Anghel (fig. 22 a, b, c), în opera mea trans-realistă *Visătorul*

[1] Ref. Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974, p. 23-35.
[2] Ref. http://mythologica.ro/mastile-simbolism-si-cultura

https://biblioteca-digitala.ro

trezit (fig. 23), sau, mai rar, chiar în concerte de muzică propriu-zise, cum ar fi la Dan Dediu, în *Wagner Under – ConcertOpera*[1].

Fig. 22 a, b, c, Imagini din *Zoopera* de Irinel Anghel

Fig. 23 Moment cu poze/măști din opera trans-realistă *Visătorul trezit* de Mihaela Vosganian

[1] În care personajele soliste – violă, oboi, trombon – poartă măști.

https://biblioteca-digitala.ro

Într-un sens deopotrivă metaforic, dar folosit și în psihologie sau în tehnicile de dezvoltare personală[1], *masca* reprezintă "costumul nostru de putere", care, odată conștientizat, poate fi eliminat, lăsând ca *sinele autentic* să se ivească și să se dezvolte neîngrădit.

Același lucru se poate realiza și în cadrul ritualic al terapiilor *Tao/Yoga Master Gong,* desfășurate cu o anumită regularitate, dată de aspecte astrologice mai speciale (lună plină, lună nouă, solstiții, echinocții), sau chiar în cadrul unui *spectacol/performance ritualic/șamanic,* în care tematica și desfășurarea episodică evenimențială, asumată programatic, permite publicului o conștientizare a actului catharctic, o intrare într-o formă de conștiință modificată sau chiar într-o stare de uniune cu *Sinele Înalt.*

Reînviind miturile arhetipale, *cermoniile ritualice,* cu sau fără măști, devin adevărate spectacole cathartice, "cosmogonii ce regenerează timpul și spațiul, în cursul cărora omul capătă conștiința locului său în univers și-și vede viața și moartea înscrise într-o dramă colectivă" [2] care capătă, astfel, un altfel de înțeles, pentru el.

Parafrazându-l pe Gurdieff, "o ceremonie este o carte în care sunt scrise mii de lucruri", iar "un singur ritual are adesea mai mult conţinut decât o mie de cărţi."

Precum în dansurile sacre ale lui Gurdgieff (fig. 24), în urma unor astfel de *spectacole ceremoniale* sau *performance-uri ritualice*, eliberând și exeriorizând "măștile" și ieșind din "propria închisoare", participanții afirmă apariția diferitelor aspecte de conștientizare în viața lor; alteori, *performance-ul șamanic/ritualic* din scenă, aduce persoanelor din public o ameliorare a stării de conflict interior, sau chiar vindecare, care vine odată cu viziunile, cu rememorările din *alte vieți* sau/și cu reconsiderarea propriului lor statut *spiritual.*

[1] De exemplu în tehnologia Landmark.

[2] Ref. http://mythologica.ro/mastile-simbolism-si-cultura/

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 24 Imagine dintr-un dans sacru de Gurdieff[1]

5. Considerații cu privire la o posibilă hermeneutică a raportului oniric/orfic din perspectiva trans-realismul arhetipal

Aș porni, într-un posibil și plauzibil demers hermeneutic, de la raportul inițial *Dumnezeu/Creație,* sau, *proto-raportul* fundamental, după cum îl denumește Elena Petrești̦eanu în *Ratio Sophia*, "principiu logico-matematic al cunoașterii și generării lumii formelor".[2] El exprimă atât "generarea *cosmogonică* a lumii, predispusă degenerării, cât și regenerarea ei *cosmotică*[3]"[4].

Dacă admitem acest *protoraport (meta)matic* ca model primordial și "prototip al oricărui raport și relații", precum și ca proporție logică stabilizatoare a conexiunilor conceptuale, putem imagina succesiuni de raporturi, pe care le-aș numi *esențiale,* care oglindesc ordinea divină în cea lumească, așa cum în geometria sacră*, Vesica Piscis* subînțelege și subsumează toate "configurațiile arhetipale și rădăcinile sacre întemeietoare"[5]. Astfel, "raportul cosmotic de devenire"[6]

[1] www. Pinterest.com
[2] Petrești̦eanu, Elena, *Ratio Sophia Cartea gândului,* Colecția știință și Cunoaștere, Edit. Eagle, 2016, Buc., p.26.
[3] *Cosmoza(osmoza cosmiă),* din lucrarea cu același nume de Elena Petrești̦eanu (citată în mai multe rânduri), este considerată ca proces invers al *cosmogoniei* și ca încununare a operei cosmogonice.
[4] Idem, p. 26
[5] Ibidem.
[6] Ref. Op cit. p. 39

https://biblioteca-digitala.ro

reverberează de la *Unul* – cel ce este și rămâne *Întreg,* și care este "*dat* al părților"[1] – *Multiplu* –, într-un proces de dăruire, infinit și permanent ce se întoarce (*în)Sine* desăvârșind *Ouroburos-ul*[2]*.*

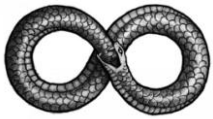

Fig. 25 *Ouroboros/* şarpele care îşi înghite coada – simbol alchimic fundamental

Increatul, Nemanifestatul, luând distanță de *sinele Ființei,* își contemplă diferitele *ipostaze existențiale,* ce se desfășoară în câmpul dintre limitele polarizate (+/-); tot astfel, "universul își bizuie mișcarea chiar pe diferența de potențial"[3], în baza legii *sale* universale, de conservare a energiei totale.

Într-un prim raport de egalitate, El/*Dumnezeul Suprem* își desemnează *Fiul Unic*, dăruindu-L lumii, ca gest jertfelnic de "definire a propriului indefinit"[4], într-un raport ontologic antinomic născut din "temeiul Lumii de A Fi și Puterea Ei de a Deveni"[5]:

$$\frac{\textit{Unul Dumnezeu Tatăl}}{\textit{Unul Dumnezeu Fiul}} \Leftrightarrow \frac{\textit{Dumnezeu /Fiul Omului}}{\textit{Lumea Omului}}$$

Așa cum Dumnezeu își reflectă propria esență (de)săvârșind continuu și peren universul și lumile, tot așa *artistul conștient de sine* își dezvăluie propria multidimensionalitate, văzută prin "visare", în creația sa *de esență trans-realist arhetipală.*

Oniricul, ca stare magică, vine să manifeste starea *lui* interioară, pornită din implicarea căutătoare spirituală, în timp

[1] Ref.op. cit, p. 42.
[2] Simbolul alchimic al infinitului, reprezentând ciclul universal al vieții și al morții, supus analizei de Jung în *Psihologie şi alchimie*.
[3] Ref. Elena Petrești̦eanu, Op cit. p. 50.
[4] Idem, p.47
[5] Ibidem. p. 81

https://biblioteca-digitala.ro

ce *orficul* se exprimă pe *sine (oniricul),* într-o extatică stare de dăruire, ce reflectă puterea de a modifica starea (*con)științei* primitorilor, îmblânziți de *luarea aminte* a impulsului/îndemnului său creativ.

Tot așa cum *Iisus/Fiul* lui *Dumnezeu* aduce jertfă, întru *iubirea lumii,* rostind *prin Logos,* cuvântul *Tatălului,* așa și artistul creator, în demersul său*,* se sacrifică pe sine cu fiecare *opus,* dăruind, vorbind și rostogolind prin sunet, către lume, câte o parte a *sa (creația),* din ce în ce mai transformată și esențializată.

Visând lumile interioare, ca reflectare a Cerului (exterior), *creatorul artist* își însuflețește gândurile în *transa* creației, exprimând introspecția minții printr-un demers *orfic* ce (re)afirmă devenirea lumii, reiterând *"opus alchymicum" – cvadratura cercului"* (fig. 26) – care dizolvă unitatea haotică (de la începuturi), în cele patru elemente/direcții esențiale (cvadratura materializării/substanțializării), pentru a le reîntregi, mai apoi, în unitatea superioară a *cercului* (revenirea la *Centrul*/*Totul originar*).

Fig 26 *Simbolul alchimic al cvadraturii cercului*

Producerea *creației orfice,* ca proces de distilare/sublimare succesivă a experiențelor spirituale, trăite prin *transă și visare* (ce desprind *sufletul* și *spiritul* de trup, ca într-o moarte), este precum "*distilarea circulară"* care duce la

https://biblioteca-digitala.ro

quintesență / "Monadis Catholicae plusquamperfectae"[1]*;* abia ajunsă acolo, *creația manifestată,* ca trupul purificat, se reîntregește cu *sufletul/spirit* al celui care crează.

Precum Jung în *Psihologie și alchimie*, propun *un astfel* de a privi creația (artistică), cu precădere din viziunea *trans-realist-arhetipală*, ca o (re)tălmăcire a hermeticului Heinrich Khunrath[2].

Am putea spune că El/Artistul (trans-realist arhetipal), într-un țel de dăinuire/(des)tăinuire de sine, reface traseul invers al coborârii divinului în materie, desăvârșindu-se spiritual și (În)Dumnezeindu-se treptat, reverberând continuu, prin creație, raporturile esențiale, până la a ajunge, în final, la proto-raportul inițial:

$$\frac{\textit{conștiență de sine}}{\textit{expresie de sine}} <=> \frac{\textit{orfic}}{\textit{oniric}} <=> \frac{\textit{visare/transă}}{\substack{\textit{creație}\\ \textit{trans-realist arhetipală}}} <=> \frac{\textit{esență}}{\textit{substanță}} <=> \frac{\textit{ființă}}{\textit{existență}} <=>$$

$$\frac{\textit{Dumnezeu/creator suprem}}{\textit{Creație universală}} <=> \frac{\textit{increat/nemanifestat}}{\textit{creat/manifestat}}$$

Pentru mine, țelul suprem al creației artistice, în înțelesul raportului *oniric/orfic* din abordarea *trans-realist-arhetipală* devine, la un moment dat, echivalentul cuvintelor Sfântului Paul din *Epistola către filipeni: "Cupio dissolve et cum Christo esse/ Vreau să mă dizolv ca să fiu cu Cristos*[3]

---

[1] C.G. Jung: *Psihologie şi alchimie*, vol. I, Teora, 1996, p. 120-122, Buc.

[2] În *Psihologie și alchimie,* Jung citează din filozoful hermetic Heinrich Khunrath: "Prin circumrotaţie sau rotaţie circulară filozofică a cvaternităţii a fost adusă la cea mai înaltă și mai pură simplitate... Monadis Catholicae plusquamperfectae. Unul impur, grosolan devine unu subtil, de o puritate superioară. Sufletul şi spiritul trebuie despărţite de corp, ceea ce seamănă cu o moarte."

[3] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 27 *Emblemă cu inscripția Cuppio dissolve*
(1756, Hochstadt an der Donau, Germania)[1].

Iată cum, astfel, abandonul suprem al *existenței* se jerfește întru creație; iar "cum orice creație tinde să se reverse dincolo de limitele ei, cum afirma Stravinski în *Poetica muzicală*[2], creatorul își împărtășește prin ea iubirea către lume, într-un gest de *mimesis* al *Divinului*, care reverberează iubirea *Ființei Lui* către *cele manifestate* în *Existență*.

6. Elemente semnificative din cazuistica personală de transă, visare lucidă și EEC, cu impact în dezvoltarea spirituală și cea artistică

Coborând din zona limbajului metaforic, aș vrea să aduc câteva considerații cu privire la propriile experiențe spirituale, legate de diverse tipologii ale *transei* și *visării,* care implicit m-au *luminat* în drumul meu spiritual, dar și în aspectarea unor elemente din creație.

Am început să experimentez primele tipuri de *transe* din 2009, cu ocazia unor călătorii inițiatice în Tibet și în Peru. De altfel, anul 2009 a fost primul în care am văzut rezultatul lucrului cu cele *12 Nopți Magice*[3] (pe care le-am conștientizat în decembrie anterior), despre care vorbea Steiner și antroposofii – o perioadă astrală puternică, în care se "deschid cerurile" și se pot programa, prin *intenție,* liniile esențiale ale Noul An.

---

[1] Wikipedia
[2] Stravinski, Igor, *Poetica muzicală,* Buc., Edit. Muzicală, 1967, p. 105
[3] Între 24/25 decembrie și 4/5 ianuarie, adică între Crăciun și Bobotează.

https://biblioteca-digitala.ro

Sincronicitatea cu care se desfășurau și se aliniau experiențele spirituale din acel an depășea, uneori, chiar și capacitatea mea de previziune. Deși lucram deja conștient cu *intenția*, uneori evenimentele o luau înaintea mea. De atunci am învățat să mă las să trăiesc în *fluxul evenimențial,* cu încrederea așezării lucrurilor și lecțiilor în viața mea, așa cum *ar fi* să se întâmple, spre *binele meu absolut*.

1. Prima experiență de *transă*, care m-a marcat și pe care mi-o amintesc în detaliu, a fost *transa șamanică* din Peru (de solstițiu de vară din 2009), când am lucrat cu o *plantă de putere*. De altfel, experiența fascinației aduse de o astfel de plantă mi-a inspirat, mai târziu, tabloul intitulat *Velvitia Mirabilis Power Plant,* din opera mea cross media intitulată *White Lady's Power Places.* Transa șamanică din Cusco a avut, pentru mine, mai multe episoade: o primă călătorie cosmică (prin curcubeu și printre corpuri cerești), o experiență de *shape-shifting* (schimbare de formă energetică – în energia de *vultur* în alternanță cu cea de *șarpe*) și o primă călătorie într-o altă viață; în aceasta din urmă, am vorbit într-o limbă necunoscută mie (care părea asemănătoare cu sanscrita[1]) și am incantat *mantre*, pe care ulterior le-am recunoscut a fi *vedice* și pe care le-am integrat, în acea vară, în lucrarea mea *Calea îngerului uman* (în partea numită *Calea înțelepciunii)*.

2. Cu ocazia transei din Peru, aveam să experimentez, spontan, o respirație care nu semăna cu niciuna dintre tehnicile cunoscute de mine din *Yoga* sau *Qi Gong,* dar care era asemănătoare *respirației hiperventilate holotropice*, pe care aveam s-o aprofundez abia câteva luni mai târziu, într-un seminar cu Grof (în Spania, august 2009). *Transele holotropice,* care au urmat în perioada 2009-2011, au fost mai multe și foarte diferite. Aș evidenția trei *tipologii de călătorii*, pe care le-am experimentat în aceste transe: 1. *inițiatice* (în care, de exemplu, executam mudre și asane necunoscute mie și lucram cu *simbolul infinitului* sau al *lotusului*[2]); 2. de tip *progresie* (în care am avut o completare de iertare și iubire necondiționată cu

[1] Așa cum a reperat soțul meu, la momentul respectiv.

[2] *Lotusul*, cu toată simbolistica lui, apare în lucrarea mea *Ascending Lotus* pe care o voi detalia în capitolul aferent opusurilor mele trans-realiste.

https://biblioteca-digitala.ro

tatăl meu, decedat din 2000); 3. *regresii în vieți trecute*. Dintre acestea din urmă, două au fost emblematice: una în care eram femeie și mi-am urmărit, ca un observator, propria înmormântare într-o piramidă empirică[1] (dintr-un ținut Nubian) și cealaltă, în care eram bărbat și mi-am văzut moartea (fără nicio empatie emoțională), într-o ceremonie inițiatică asumată, de sacrifiu prin foc[2]. Aceste două corespund secțiunilor *Nubia* și respectiv *Alesul lui Zalmoxe* din opera mea *Visătorul trezit.* Ele mi-au confirmat interpretările *onirice/holotropice*, conform cărora, dacă episodele din alte vieți nu aduc o trăire emoțională (care ar trebui exteriorizată în viața curentă), lecțiile au fost trancense și vin doar cu informația despre *cunoașterea inițiatică* care trebuie reamintită și folosită.

3. Ca o completare a cunoașterii despre *transe,* am simțit nevoia să experimentez, la un moment dat, și o transă hipnotică. Cum sincronicitățile continuau să funcționeze în viața mea, în anul fatidic 2012[3], aveam să întâlnesc un medic, deopotrivă dedicat metodelor tradiționale alternative, care să înțeleagă temeiul spiritual al "nevoii" transei mele hipnotice[4]. Inducerea hipnotică a avut mai multe momente, din care am înțeles diverse lecții din vieți trecute, dar un episod a fost semnificativ, cel în care am retrăit emoțional și somatic experiența morții prin înec, cum s-ar zice "pe viu", cu eliberare

[1] În Nubia, piramidele erau mai puțin perfect construite, comporabil cu cele din Egipt.

[2] La această ceremonie mergeam din proprie alegere și știam că eram „un ales" care urma să treacă dincolo, în mod conștient, realizând „uniunea cu focul".

[3] Apocalipsa din 21 decembrie 2012 era una dintre speculațiile escatologice legate de destinul omenirii, care de fapt anunța încheierea unui ciclu terestru deja consumat al *Peștilor* (și totodată un ciclu complet al mișcării de precesie a axei de rotație a Pământului de cca. 26.000 de ani), dar și și trecerea la o nouă eră (a Vărsătorului), eveniment care corespundea și calendarului maiaș (care se termina cu acel an). Pentru cei cu preocupări spirituale, ca și pentru mine, acel an avea să fie unul de conștientizări și înțelegeri profunde.

[4] În mod normal, medicii/psihologii care fac hipnoză în România lucrează exclusiv pe probleme psihologice de tipul fobiilor sau psihozelor și nu pe teme spirituale.

https://biblioteca-digitala.ro

parțială de traumă.[1] Acest episod a fost integrat în opera mea *Aweken Dreamer*, în secțiunea *Dead immersion.*

Analizând perpectiva personală a *visării lucide* și a *călătoriilor extracorporale*, am putut trage mai multe concluzii interesante, pe care le voi prezenta împreună cu câteva studii de caz.

4. *Visele lucide* erau mai vivide și cu un grad mare de fidelitate a detaliilor și a stărilor memorate, în nopțile în care am practicat meditația (cu precădere meditațiile din *Arhatic Yoga* din ultimii ani, începând cu 2013). Explicația ar putea fi aceea că, în urma meditațiilor, datorită alinierii la nivelul *Sinelui superior* și al intermedierii ființelor înalte de lumină, invocate cu acest prilej (maeștrii înălțati, arhangheli, îngeri), se captează o cantitate mare de energie, mai ales *energie mentală*, ce poate fi folosită deopotrivă în creație, dar și pentru călătoriile astrale (care se realizează, astfel, cu un grad mai mare de luciditate).

Studiu de caz. Eram într-un spațiu foarte mare și înalt (asemănănător cu un aeroport sau o bază NASA), realizat în sticlă și metal, foarte futurist ca arhitectură și necunoscut mie. În acel vis aveam conștiența prezenței lângă mine a unui număr de *maeștri înălțati* care, la un moment dat, m-au ridicat spre partea de sus a clădirii. M-am surprins întrebând cum o să pot ieși prin tavanul spre care ne îndreptam cu o viteză relativ mare. Mi-au răspuns să *intenționez* să ies la lumină, ceea ce am făcut cu ușurință, trecând prin cupolă, spre cerul liber, sub o lumină puternică și binefăcătoare. Înțelesul simbolic al acestui vis mi-a dat, de atunci, siguranța apropierii ghizilor spirituali, ori de câte ori aveam nevoie în viața mea, dar mai ales posibilitatea "de a zbura pe aripile *intenției*", așa cum mi-am amintit ulterior înțelesul *darurilor de putere* ale "celor care sfidează moartea", din cartea lui Castaneda[2].

---

[1] Deși în viața curentă imi place apa și să înot, teama de furtună și valuri mari se explică în această viață.

[2] În *Arta visatului* se vorbește despre acele *daruri de putere ale "arendașilor"* - cei care sfidează moartea (nemuritorii), care sunt date în schimbul energiei *nagualilor* (șefilor vrăjitorilor). Darurile de putere se referă la felul în care îți poți gestiona corpul energetic, în fiecare dintre locurile unde se poate poziționa punctul de asamblare, pentru o "percepţie și o coeziunea totală" (p. 127).

https://biblioteca-digitala.ro

5. În timpul unor inițieri mai speciale, precum *Merkaba*, în etapa destinată deschiderii celui de-al treilea ochi, ca urmare a activării glandei pineale, am avut revelația unei "lucrări spirituale" în "Marea Piramidă eterică". La câțiva ani mai târziu, am aflat că *pineala* se află în centrul geometric al creierului nostru și formează, împreună cu lobii urechii, un tetraedru regulat cu aceleași unghiuri, asemenea Marii Piramide egiptene; mai mult, se afirmă în prezent că în piramida lui Keops, camera cu sarcofagul (în interiorul căruia am avut marea șansă să intru să meditez în timpul unei călătorii spiriluale), este poziționată exact ca *pineala* în creier:

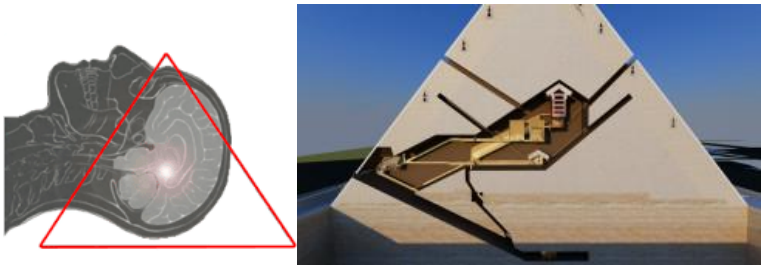

Fig. 28 Poziționarea glandei pineale, în raport cu unghiurile urechilor, ca în Marea piramidă[1]

Experiența din acea *transă*, pe care aș numi-o *extatică,* a fost pentru mine una dintre *intrările în lumina albă/pură*, despre care se spune că reprezintă *visatul* în corpul nirvanic. De aceea, ca muzician am fost foarte interesată să aflu despre crearea unui microfon tridimensional, construit după modelul timpanului uman (poziționat în triunghi), al cărui sunet a fost redat în difuzoare *holografice*, obținându-se un sunet (tot holografic) similar *hologramei luminii*. Experiența *luminii albe,* ca transă extatică, greu de redat în cuvinte, am avut-o de mai multe ori, inclusiv în cadrul inițierii *Munay-Ki* sau în *transele holotropice.*

[1] Wikipedia

https://biblioteca-digitala.ro

6. *Zborul,* ca modalitate de trecere din ce în ce mai conștientă din corpul fizic în dublurile sale (eteric și astral) s-a modificat, ca tipologie, în decursul anilor. Dacă din copilărie și până acum câțiva ani (2010), tipul de zbor din vis era precum mișcarea din înotul bras, în ultimii ani am experimentat alte variante: fie ca o planare, de tipul zborului vulturului; fie ca o succesiune de salturi foarte înalte urmate de plutire, ca o stare de imponderabilitate (pe care o pot asocia cu starea nongravitațională din spațiul cosmic sau de pe lună, așa cum probabil a fost percepută de astronauți în misiuni); fie, cea mai nouă (din 2013), ca un zbor de mare viteză (ajustabilă), în care pot da mâinii drepte, o direcție de mișcare spațială (precum postura *Super-man)*; prin acest ultim tip de zbor, spre deosebire de celelalte, pot viziona rapid peisaje și spații mari, cu percepție 360 de grade, supraterestrială (ca dintr-un avion sau dintr-o navă), vehiculul fiind, de fapt, tot eu. Ultimile două ipostaze ale zborului alternează, în timpul visului lucid, conferind, când perpectiva contemplării diferitelor spații, într-un timp dilatat și continuum, când cea a vitezei maxime, comparabilă cu cea a gândului sau apropiată de cea a luminii, în care timpul este condensat și multidimensional. Experiențe mai noi ale zborului (ianuarie 2017) au fost amplificate și de faptul că am efectuat cu mare asiduitate procedeele de *recapitulare și introspecție* care generează o cantitate mare de energie și o redistribuie în corp; ca urmare, aceste procedee mi-au adus, fie o nouă tehnică de început a zborului, precum lansarea unei nave (în care vehiculul era precum un costum pe care îl imbrăcam, cu aspectul unui obuz, ca un artificiu cu o propulsie foarte mare), fie visele, de tip fișiere ce se dechideau succesiv, în care exploram zborul, fiecare cu o percepție a *temporalității* diferită (zburam fiind când copil, când adolescent, când matur). Dat fiind faptul că visele cu zboruri au fost în număr relativ mare, aproape lună de lună, nu voi da studii detaliate de caz.

7. În perioada unor cursuri sau workshop-uri spirituale, în care se cereau experimentate diferite tehnici, mi s-au revelat dintre cele mai spectaculoase trăiri/percepții multidimensionale, *vise inițiatice, cosmice*, în care am călătorit la nivelul corpului *mental,* ori am conștientizat capacitatea *biocomputerul uman* de stocare/relevare a realităților akashice, ori am descoperit și folosit capacitatea prezenței *nagualului.*

https://biblioteca-digitala.ro

Studiu de caz. Începusem să particip la cursurile de Conștientologie (2012), aflându-mă chiar într-una din sesiunile practice, colective, unde urma să încercăm o extracorporalizare. Fiind abia la început, posibilitatea, și de altfel și ținta, era să ieșim cu corpul astral afară din corpul fizic, cel mai probabil, în proximitate. După ce s-au inițiat tehnicile de respirație, la care am participat foarte activ, am simțit, la un moment dat, că plec din corp, într-un fel care nu semăna cu predicțiile din partea teoretică a cursului. Brusc am început să mă percep la un alt nivel de *conștiință,* care nu se afla în corpul meu obișnuit; știam că sunt eu, dar forma mea era cu totul alta, era sferică, dintr-o țesătură nebuloasă, de culoare alburiu-violacee, spre indigo. Puteam să apreciez, cu mentalul, că aveam o circumferință de mai puțin de un metru. Încetul cu încetul, am început să analizez contextul unde mă aflam, care nu semăna cu nimic din spațiile lumești pe care le știam sau le vizitasem în *visare;* părea o planetă străină*,* cu cratere și fără vegetație, oarecum selenară, dar, având cu totul alte culori, respectiv violet indigo spre alb argintiu. Deși știam că nu am mai fost pe acolo, atmosfera mi se părea familiară și starea era de armonie, confort și pace; pluteam, într-o stare de imponderabilitate. Am început să iau contact cu ceea ce era împrejur și am *văzut* în apropierea mea, tot felul de *creaturi* asemănătoare mie, tot sferice, mai mici sau mai mari (cu diametre, variabile, între 30-70 cm). Cu totul neobișnuit pentru mine până atunci, am început să percep că mă aflam într-o *conștiință de tip rețea* cu toate celelalte *sfere entități,* în care ne simteam/auzeam gândurile telepatic; a fost o senzație atât de specială, încât pentru un timp mi s-a părut cea mai firească modalitate de comunicare *inter-ființială*. Am stat în acea stare de contemplare până când am auzit semnalul de reîntoarcere, dat la seminar. După cum aveam să înțeleg de la mentorii mei, nu avusesem o ieșire cu *corpul astral,* așa cum era de așteptat, ci experimentasem, în schimb, o *proiecție astrală* la un nivel mai înalt, în corpul *mental*, probabil într-un spațiu corespunzător, poate galactic, poate de tip *vis cauzal*, temă care urma să ni se explice ulterior.

În următorii ani am tras concluzia că îmi era mai lesne să ies în *proiecții extracorporale* cu *mentalul* decât cu *astralul,* probabil datorită profesiei și experienței mele de creator.

Studiu de caz. Eram în cadrul unui seminar de *Teta Healing (2008)*, de altfel unul dintre cele mai puternice pe care le-am luat

https://biblioteca-digitala.ro

până acum. Fiind în acea perioadă într-o mini-criză spirituală (după cum aș estima-o acum), am cerut Divinului, înainte de culcare, să-mi dea o revelație ca răspuns la căutările mele. Iată ce am primit.

Eram în patul meu, în perioada *hipnagogică,* într-o stare perfectă de luciditate; în loc să adorm, am început o călătorie subterană (ca într-un metrou) care, deși părea ca fiind în vis, a declanșat succesiv, pe măsură ce mă concentram pe un obiect/aspect al visului, mai multe alte tipuri de călătorii: mai întâi pe pământ (cu trenul), mai apoi în văzduh (cu avionul), iar ulterior mă aflam în afara oricărui mijloc de transport (plauzibil terestru, ca până atunci). Am început să văd, din afara mea, globul pământesc cu geografiile lui, ca și cum aș fi fost la foarte mare înălțime; puteam să mă deplasez în Spatiu, cu ușurință, oriunde mă concentram, de la Est la Vest sau de la Nord la Sud și să percep diferențele de climă și schimbarea anotimpurilor; la un moment dat, am început să mă joc cu percepția temporală, în care puteam să mă deplasez, instant, în trecut sau în viitor. Era absolut fascinant să percep toate călătoriile ca pe vise separate (pe care aveam puterea să le *îngheț* sau să le continui, după cum voiam), precum niște fișiere pe care le deschizi/închizi când lucrezi la computer; am realizat, atunci, că numitorul comun al tuturor viselor/fișiere era ideea de călătorie. În timpul procesului, puteam sesiza concret și simultan, fie starea din corpul meu fizic (care se afla atunci într-o criză de șciatică), fie să analizez comparativ dacă visele ce se derulau erau dintre cele deja știute ori erau noi. La un moment dat, *hardul biocomputerului* meu a început să dea semne de oboseală, punându-mă în gardă că e pe cale să “crape“, pentru că am deschis prea multe fișiere și aveam de făcut o alegere: ori să opresc procesul și să povestesc evenimentul soțului meu (pe care îl puteam percepe că mișună prin casă), ori să continui explorarea (din ce în ce mai fascinantă dar și mai obositoare), ori să adorm și să nu îmi mai amintesc nimic; fiind conștientă de acest ultim pericol, mi-am dat o comandă prin care să adorm, cu condiția sa-mi amintesc totul, dimineața la trezire, ceea ce s-a și întâmplat, a doua zi, cu o claritate extraordinară. Divinul mi-a dat dat atunci, cea mai spectaculoasă variantă de *percepție a ființei mele multidimensionale,* ca răspuns la “falsele” mele probleme cotidiene sau la “aparenta” mea criză existențială.

De atunci imi pot explica mai toate situațiile așa zis *paranormale* și pot ieși relativ ușor, din orice fel de criză.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiu de caz. În primăvara lui 2012 participam la cursul de bază de *Conștientologie,* care s-a făcut în România, dar cu *antrenori* străini din Brazilia, din Academia lui Valdo Vierira. De la o zi la alta se dădeau de făcut, acasă, ca teme, antrenamente de diferite tipuri de extracorporalizare. Înainte de culcare am început antrenamentul de inducere a *stării vibraționale,* pas decisiv și inerent declanșării extracorporalizării. Am conștientizat cum ies din corp, deasupra mea, cam la o distanță de mai puțin de doi metri, moment în care am fost atentă la o prezență din imediata mea apropiere; era ca o entitată albicioasă[1] căreia îi puteam percepe o formă energetic strălucitoare, ca un contur uman, și care mă privea din niște orbite de culoare indigo. Deși, entitatea nu părea că-mi dorește răul, reacția mea a fost una de luptă cu ea, aducând-o în jos, în patul meu, într-o postură fizică de dominare; imediat m-am retras în corp, cu o puternică stare de abandon, frică și disconfort, trăgând concluzia că nu sunt încă pregătită să înfrunt, în luciditate de sută la sută, spațiul astral cu entitățile ei. La câteva zile am împărtășit episodul cu una dintre maestrele mele spirituale, care a zâmbit și mi-a spus că tocmai m-am luptat cu *nagualul* meu, așa cum ar fi făcut un șaman adevărat, cu excepția faptului că nu am prelungit suficient experiența în extrafizic, atât cât să-i dau (*nagualului)* posibilitatea să mă *slujească*; imediat ce mi-a spus aceasta, mi-am reamintit brusc această conștientizare și m-am întristat, la gândul că am ratat experiența, nemergând până la cap. Câteva luni mai târziu, am perceput *nagualul* din nou, de data asta într-un *vis lucid,* în care mi-a arătat multe dintre capacitățile mele extrasenzoriale și paranormale, precum zborul, cum să trec prin ziduri, cum să-mi folosesc vederea nocturnă, dar mai ales cum îmi pot schimba forma în *animalul meu de putere* – jaguarul – pe care îl cunoșteam deja din copilărie și cu care mă reconectasem în mai multe dintre transele mele șamanice. Între timp am acumulat mai multă experiență și cred că pot continua, experiențele mele extracorporale, așa cum mi s-a relevat în 2016.

8. În timp ce scriam la acest capitol, destinat *visării* și *călătoriilor astrale*, citind și documentându-mă cu ultimile

[1] După cum aveam să-mi amintesc de la Castaneda,"stratul albicios reprezintă culoarea poziţiei actuale a punctului de asamblare al omenirii", este ca o "tentă contemporană" (*Arta visatului*, p. 104).

https://biblioteca-digitala.ro

cercetări în domeniu, am avut brusc disconfortul lipsei unei activități *extracoroprale* directe și concrete care să-mi confirme, din interior, ceea ce explicam teoretic, pe hârtie. Într-una din seri (decembrie 2016), mi-am pus pe *intenție* să experimentez din nou o *proiecție astrală*, adică o *extracorporalizare* concretă și lucidă, activitate pe care o lăsasem în standby de prin 2012, având, între timp, doar experiențe de tip *transă*, sau călătorii ale mentalului, sau *vise lucide*. Iată ce s-a întâmplat:

Studiu de caz. Era spre dimineață, tocmai mă întorsesem dintr-un vis și mă aflam în apropierea *stării hipnopompe*; soțul meu deja se pregătea să plece devreme și puteam, ca prin vis, să-i umăresc circuitul prin casă; la un moment s-a declanșat spontan *starea vibrațională,* tipică, de dinaintea *extracorporalizării*; am intrat brusc în alertă și mintea mea a dat o comanda cu maximum de luciditate. Urmăream cu interes cum o parte din corpul meu eteric (plus astralul) începea să se disloce, ieșind lateral din corp; ultima parte a fost la nivelul capului, iar ieșirea a declanșat un fel de troznet la nivel cranian, pe care l-am recunoscut din alte experiențe personale[1]; mă simțeam atrasă spre afară (din casă), cu o viteză care mi se părea foarte mare; am ieși prin geam în exteriorul casei, unde era întuneric. Am realizat că ar fi trebuit să fie deja lumină de dimineață, după toate aparențele gândirii mele logice din acel moment; atunci "mi s-a comunicat interior" (prin ceea ce mi-am reamintit a fi vocea *emisarului visatului*"), că nu am deschis încă ochii (corpului eteric) și brusc s-a făcut o lumină superbă, de început de zi senină; am văzut un peisaj care nu semăna cu cel din afara casei mele și am știut că sunt, de fapt, foarte departe, într-un loc care părea terestru, cu aspect medival, palate și catedrale ogivale. Imi puteam modula tipologia de zbor și viteză. Capacitatea mea analitică era extrem de clară și mintea mea era divizată în trei: o parte vedea partea de corp lăsată în casă, o alta percepea *procesualitatea visatului*, iar ce-a de-a treia analiza senzațiile *corpului de vis,* cu toate semnalele de acolo: părea cald, eram în confort termic, iar peisajul și natura luxuriantă erau de vară; aveam un veșmânt ușor și mlădios, care se unduia în bătaia vântului sau se umfla atunci cand poposeam

[1] Cam toate cărțile de extracorporalizare descriu acest fenomen de troznet cranian la ieșirea din corp.

https://biblioteca-digitala.ro

pe câte o platformă. Ceea ce percepeam, cu o extremă acuitate, era starea mea de bucurie maximă, asemănătoare cu cea a unui copil care explorează, dar în același timp, dublată de o stare de recunoștință, care mă făcea să spun continuu fraze de multumire *divinului* și tuturor *ghizilor,* pentru acea neasemuită visare. Am experimentat zborul îndelung, prin piețe, prin interiorul și exteriorul clădirilor, prin care puteam trece fără probleme. Mai apoi am fost tentată să interacționez cu lumea, deasupra unui loc care părea o stradă pietonală foarte aglomerată; am coborât suficient de mult încât să simt că veșmântul meu putea atinge ușor capetele oamenilor care, evident, nu mă vedeau și nu mă puteau percepe. M-am amuzat mult de această constatare și m-am depărtat, oprindu-mă deasupra unei văi adânci, plină cu plante și copaci, unde, în depărtare, puteam întrezări marea; într-un plan destul de apropiat am văzut o *pereche*, pe care am privit-o și cu care am avut un feedback vizual; am știut că ei mă "văd" așa cum îi "vedeam" și eu și ne-am zâmbit complice, fără să interacționăm altcumva, după care mi-am continuat zborul și explorarea. La un moment dat am fost avertizată că "rezerva mea de energie" e pe terminate și că trebuie să mă întorc în corpul fizic, semnal pe care îl cunoșteam și din alte vise lucide. Am luat automat cunoștință de asta și am virat brusc stânga, intrând în corp în oglindă de cum am ieșit; am conștientizat două intrări, ca niște bufnituri (una a corpului astral și una a celui eteric), după care m-am contopit cu mintea din corpul fizic. Am rămas, mai apoi, ceva timp, cu ochii închiși, ca să integrez tot ceea ce tocmai se întâmplase și să mulțumesc și am realizat că pot călători complet în siguranță oriunde, fără vreun incident cu vreo entitate nedorită, atâta timp cât starea mea vibrațională era suficient de mare ca să am de-a face doar cu "*help*-eri" sau cu entități luminoase.[1]

[1] În Conștientologie există o clasificare în trei a entităților din extrafizic: 1. *Help(eri)* entități înalte, benefice, precum îngerii sau ghizii spirituali care nu acționează decât în conformitate cu liberul nostru arbitru; 2. *intruder(i)* – entități malefice cu conșiință proprie (de tip demoni, dar nu numai) care se hrănesc cu energia noastră și de care ar trebui să ne ferim; 3. *Black-guides* – entități mai puțin conștiente de sine, dar care ne recunosc la nivel de suflet și care ar vrea să interacționeze cu noi, chiar dacă nu neapărat în beneficiul nostru.

https://biblioteca-digitala.ro

9. Am avut *vise premonitorii* și/sau *telepatice,* în care ulterior retrăiam, în realitate, aceleași tipuri de imagini, experiențe sau conversații ca cele din vis, mai cu seamă în perioadele în care practicam rugăciunile de tip acatist[1], cu intenția de vindecare pentru cineva apropiat.

Studiu de caz. Am lucrat cu intenția de a ajuta pentru însănătoșirea unei prietene bune, aflate în comă, în urma unui episod, care a venit intempestiv pe când se afla în străinătate. Cerând ghidaj spiritual la un nivel foarte înalt[2], am primit informații despre cum pot contribui, de la distanță, folosind cunoașterea mea de *Pranic Healing,* având în acea perioadă (toamna lui 2016) și două vise premonitorii: într-unul mi-a apărut prietena mea, foarte vivid, lângă mine, eu fiind acasă; părea liniștită și încrezătoare și primea tratamentul meu de *Pranic Healing*; ulterior, la câteva zile, am visat-o din nou, îmbrățișându-mă și spunându-mi că are multe să-mi povestească din călătoriile ei astrale. A doua zi a făcut transplantul de ficat, care a fost reusit, după care a ieșit din comă. După câteva zile mi-a telefonat din spital, spunându-mi aproape același lucru ca în cel de-al al doilea vis.

10. Am avut șansa, deocamdată unică, în august 2017, să experimentez un proces de **dematerializare/materializare corporală**, în timpul unui vis lucid, absolut fascinant și greu de categorisit, deocamdată. Contextul nu era unul special, nu eram în timpul unui curs sau workshop spiritual și nici nu intenționasem ceva în legătură cu visatul, în acea noapte. Singurul lucru demn de menționat este că lucram de mai multe luni cu două tehnici spirituale pe care le-am integrat între timp în programul meu zilnic, anume: *Wuji Gong* (*Tai-chi-ul* primordial) și *contemplarea Cheilor Genelor* din *profilul hologenetic.* Fiind într-o perioadă de vacanță, liniștită și fără stress este evident că *forța mea vitală*, cu care lucram dimineața, era puternic energetizată.

---

[1] Cu precădere lucrez în aliniere cu Iisus sau Fecioara Maria (în acatiste de 40 de zile), pentru temele de vindecare, cu rezultate miraculoase.

[2] Deobicei mă aliniez cu Iisus cand este vorba de o încercare grea, de viață și de moarte.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiu de caz. Am intrat în visare după mai multe episoade nesemnificative, conștientizând că era încă întuneric, dar totuși spre dimineață. Mă aflam într-o încăpere foarte simplă, minimalistă aș spune, fără obiecte în ea, în semiobscuritate, unde puteam să percep foarte evident prezența unei entități de tip *helper* care mă ghida auditiv. Ideea de a intra într-o astfel de experiență de *dematerializare* și *rematerializare* îmi părea, în vis, foarte firească. Mi-au fost date instrucțiuni de folosire a unui *cod* într-o limbă străină mie, dar care avea o rezonanță latină. Era un cod ca o invocare, cu care puteam iniția procesul de *aneantizare.* Ținta ere fost ca, după *dematerializare,* să mă *rematerializez*, undeva, afară, dar în proximitatea casei din vis. *Dizolvarea* corporală este imposibil de descris în cuvinte, dar senzațiile erau foarte vivide în corp și se desfășurau aproape instant. Am rămas, la un moment dat, cu percepția interioară la nivel de punct energetic microscopic, chiar atomic, dar în care îmi simțeam totuși *conștiința.* Am ieșit prin pereți afară, unde am intenționat procesul invers de rematerializare care s-a produs deodată, cu consumul unui nivel mare energie. Eram, din nou, în prezența *helper*-ului care mi-a sugerat că pot repeta experiența, dar cu o țintă mai indepărtată. După a doua *dematerializare/rematerializare,* undeva pe o stradă pustie, am fost prevenită că nu mai am suficientă energie pentru o nouă încercare. În următoarele zile mi-am ținut în memoria activă codul, cu speranța reluării experienței, dar ulterior l-am pierdut și încă nu l-am recuperat, iar experiența nu s-a mai repetat.

În loc de concluzie

"Asemeni tuturor visătorilor sunt trezit(ă) din farmec de către realitate" (Jean Paul Sartre). Pentru cei care *visează lucid, visul* îi ajută să se cunoască așa cum cum sunt în propria lor realitate, care este de fapt una multi-dimesională. Doar atunci, în *visare* sau în *transă,* ne trăim adevărata realitate sau "cealaltă realitate", cum spun șamanii.

Cred și eu precum Eugen Ionescu, că dacă "ideologiile ne separă, visurile și angoasele ne aduc împreuna". Pe toți ne înfricoșează sau ne însuflețesc aceleași tipuri de vise; și pentru că aparțin tuturor, cum zicea Joseph Campbell, "visele sunt *mituri* personale", iar "miturile sunt *vise colective*".

https://biblioteca-digitala.ro

Visurile devin un barometru al devenirii noastre spirituale: cu cât visăm mai lucid și mai mult, cu atât suntem mai aproape de desăvârșire, iar timpul nostru pe pământ este din ce în ce mai diminuat.

Precum alți exploratori ai stărilor hipnagogice și ai viselor – Tesla, Newton, Edison, Beethoven, Wagner, Dali, Jung, Blake, Poe, Sartre ș.a. – simt nevoia imperioasă, de a-mi împărtăși visurile, ca artist, uneori chiar în scenă, dintr-o tendință firească de a visa împreună cu ceilalți. De aceea "poti spune ca sunt un visător, dar nu sunt singurul. Sper ca într-o buna zi să te alaturi nouă, iar lumea va trăi asemeni unei singure ființe" (John Lennon).

Bibliografie

Bell, Catherine, *Ritual: Perspectives and Dimensions*, New York: Oxford University Press, 1997

Bruce, Robert, *Dinamica planului atral*, Editura Infinit, Buc. 2012

Castaneda, Carlos, *Arta visatului,* E.book, https://www.scribd.com/document/12739519/Castaneda-Carlos-Arta-Visatului

Castaneda, Carlos, *Latura activă a infinității,* RAO international publishing company, Buc., 2003

Demetrescu, *Din tainele vieții și ale universului,* Edit. Emet, Oradea, 2007

Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Univers Enciclopedic, Buc. 1998

Eliade, Mircea, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Ed Humanitas, Buc., 1997

Hunter, C. Roy ,*The art of Hypnosis,* p.132, Kendall/Hunt Publishing Company, 2000

Jung, C.G., *Psihologie şi alchimie*, vol. I, Teora, 1996,

Meadows, Kenneth*, Spiritul șamanic,* Edit. Elena Francisc, București, 2008.

Monroe, Robert A., *Călătorii în afara corpului,* Editura for you, Buc. 2000

Petrești*e*anu, Elena, *Ratio Sophia, Cartea gândului,* Colecția știință și cunoaștere, Edit. Eagle, Buc., 2016

https://biblioteca-digitala.ro

Shainber, Catherine*, Cabala și puterea visării*, Editura Pro Dao, Buc. 2012

Stravinski, Igor, *Poetica muzicală,* Buc. Edit. Muzicală, 1967

Turner, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974,

Werner, W. Helmut, *Mysticism, Physics, Polarity and Mother Earth: A physicist's report on his mystical experience,* Wissen und Weisheit, 2012, Bo D(Books on Demand), Norderstedt

SUMMARY

Mihaela Vosganian

Lucid Dream, Trance and Ritualistic / Shamanic Performance

Although we all know that people dream, dreams are usually considered to be unreal nocturnal experiences, a process of *defragmentation*, and thus treated with ignorance. On the other hand, to modern psychoanalysis, *dreaming* is one of the most speculative, and speculated on, human psychological phenomena, of great importance in psychical diagnosing and healing.

The various *functions of dreams – cathartic*, *adaptive*, *compensatory, premonitory, communicational, self-symbolic*, *cosmogonic, archetypal*, *mediating* or *divinatory* – determine in their turn a wide range of dream *typologies* / *hypostases*: *the prophetic dream*, *the initiatory dream*, *the telepathic dream*, *the intuitive* or *premonitory dream, the mythological / archetypal dream,* or *the visionary / cosmic dream*.

A multidimensional and integrative perspectivism – mythological, mystical, metaphysical, philosophical and aesthetical – can lead us to the conclusion that *dreams, trances* and *astral journeys* are *a type of knowledge,* but also an *initiation* in search of the fusion with the *Divine Self*, and the transgression into transcendental and abysmal worlds is a *magic pathway,* in both shamanism, mysticism, religion and art.

To a *self-aware* artist, *performance* may be an *initiatory* and *ritualistic act,* and the stage may become a *sacred* and

https://biblioteca-digitala.ro

consecrated space; alongside *performance, the sacred space* offers a *codified meta-discourse,* independent of any cultural systems, but which can thus converge into a unified artistic endeavour, perceived as an act of healing or *catharsis.* Such an artistic act, ritualistically acknowledged, just like any process of phonic therapy for that matter, can undergo an externalisation of "our masks / costumes of power" and, simultaneously, a purge / transformation of emotions or of any extreme perturbing states, resulting in the restoration and regeneration of the emotional and mental integrity of the receiver and of the spectator.

Like all lucid dreamers who explore *mystical* and *transpersonal states,* as an artist I feel the need to share my *dreams*, sometimes even on stage, out of a natural tendency to *dream* together with the others; *lucid dreamers* are helped by *dreams* to know themselves as they are in their own *multidimensional* reality. Only then, in *dreams* or in *trances,* can we truly experience "the other reality".

https://biblioteca-digitala.ro

Progrese majore în muzica electronică propriu-zisă a secolului XX, deceniile 5-7

Roman Vlad

În anii 50 ai secolului trecut apărea – aşa cum arătam în articolul *Muzica concretă, prima etapă a muzicii electronice*, publicat în Revista *Muzica*, nr. 6 / 2017 – paralel cu utilizarea sunetelor preluate cu ajutorul electronicii direct din natură, un nou univers sonor bazat pe sunete create exclusiv graţie mijloacelor electronice. Atât pentru primul tip denumit muzică concretă, şi teoretizat ca fiind o primă etapă a muzicii electronice, cât mai ales în etapele sale ulterioare, dezvoltarea unei noi tehnologii din ce în ce mai performante a avut un rol crucial.

Istoria muzicii relevă faptul că ivirea acestui limbaj produs şi difuzat graţie noii aparaturi electroacustice a fost pregătită, şi aş considera chiar determinată de o schimbare de atitudine, o adevărată revoluţie în felul de a privi arta în general şi idealul de frumuseţe în mod special. Era de fapt expresia noii mişcări literare şi artistice de avangardă denumită futurism, apărută în Italia la începutul secolului XX, înainte de primul război mondial, ca o reacţie antitradiţionalistă, antiveristă şi antiacademistă de exaltare a lumii moderne, a dinamismului revoluţiei industriale, a vitezei etc.[1]

Susţinut vehement de artişti din diferitele branşe: literaţi, muzicieni, plasticieni, futuriştii, în frunte cu scriitorii Filippo Marinetti, Luigi Rusollo şi muzicianul Francesco Pratella, considerau necesară introducerea în spaţiul muzical a tuturor

[1] *Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti, Editura Politică, 1972, pg. 136.

https://biblioteca-digitala.ro

sunetelor existente sau posibil de a fi imaginate, indiferent de natura lor.[1]

În manifestele pe care le-au scris între anii 1909-1913, aceştia susţineau cu tărie importanţa folosirii în munca de creaţie a unui material preluat din viaţa reală, respectiv utilizarea unor sunete de origine artificială, umană sau animală şi considerau ca elitiste practica componistică şi instrumentele tradiţionale. În acest sens este demn de amintit *Arta zgomotelor*, manifest semnat de Rusollo în 1913, ca şi concertele organizate imediat după acesta, în care a adus în faţa publicului instrumente noi ce imitau sunete din natură ca: ţipăt, fluierat, clipocit, huruit, etc.[2] În lucrarea menţionată, Rusollo constata că ceea ce se întâmpla cu muzica, respectiv dezvoltarea sa pe un drum ce făcea loc disonanţelor din ce în ce mai mult, demonstra că aceasta se îndepărta în mod clar de sunetul muzical, pentru a se apropia de zgomotul muzical, proces de reînnoire a muzicii şi de extindere a posibilităţilor sale expresive.[3] Autorul considera ca absolut necesară cucerirea zgomotelor, cu varietatea lor infinită de timbruri, explorarea şi utilizarea lor de către compozitori în mod constructiv, respectiv nu prin imitare.

Studiile de specialitate arată că ideea utilizării în actul componistic şi interpretativ a unor sunete netradiţionale s-a dovedit atât de tentantă încât a fost pusă în practică de unii compozitori dintre care George Antheil (1900-1959), devenit foarte cunoscut pe plan internaţional după premiera la Carnegie Hall în 1927 a lucrării sale *Balet mecanic* (1923), în care a împletit discursul unor instrumente tradiţionale: un pianola, şaisprezece piane şi opt xilofoane, cu sunete emise de: sonerii, claxoane, nicovale, fierăstrău, elice de avion.[4]

---

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, *Music since 1945*, New York, Schirmer Books, an Imprint of Macmillan Publishing Company, pg. 109.

[2] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 109.

[3] *Encyclopédie de la Pléiade*, *Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963., pg. 1188.

[4] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 109.

https://biblioteca-digitala.ro

Notorii în acelaşi sens sunt contribuţiile compozitorului american de origine franceză Edgar Varèse (1883-1965) şi a compozitorului american John Cage (1912-1992) care, în deceniul ce a premers cel de-al II-lea război mondial au reuşit în mod absolut original să extindă imperiul sonor. Amintesc lucrare *Ionisation* (1931), pentru 13 percuţionişti ce utilizau 37 de instrumente, de Varèse – care şi-a imaginat şi a cerut sunete şi efecte originale la care s- au adăugat, cu tot ceea ce însemnau ca noutate timbrală intervenţiile unor sirene, a biciului, nicovalei, zurgălăilor[1] – şi inventarea de către Cage a pianului preparat (1938). Apariţia acestui instrument, ce avea să pătrundă pregnant în muzica secolului XX, a fost de fapt rezultatul găsirii de către Cage a unei modalităţi originale de înlocuire în baletul său *Bacchanales* a instrumentelor de percuţie de care nu dispunea.[2]

Muzicologia subliniază rolul compozitorului american de susţinător, încă din acei ani, inclusiv al ideii unei muzici a viitorului, în care să se alăture sunetelor non-muzicale, obişnuite, unele de provenienţă electronică.[3]

Schimbarea fundamentală de atitudine faţă de materialul folosit în muzică, indiferent de cât de nemuzical ar fi părut, a dus la apariţia în Europa la mijlocul secolului trecut a două centre de activitate, unul la Paris – condus de inginerul Pierre Schaeffer, la Radiodifuziunea Franceză – unde se folosea ca punct de pornire, asa cum preconizaseră futuriştii, un material acustic provenit din mediul ambiant şi celălalt la Köln, unde se lucra la crearea de noi sunete, electronice, rezultate din transformarea oscilaţiilor electrice cu ajutorul unor membrane, respectiv difuzoare, în vibraţii.

Lucrările ce analizează muzica electronică, denumită şi muzică electroacustică, termen care deşi a început să se impună în timp a lăsat în uz şi pe cel iniţial, menţionează faptul că denumirea sa se datorează grupului de compozitori ce

---

[1] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, Bucureşti, Univers Enciclopedic, 2000., pg. 492.

[2] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni,* op. cit., pg. 83.

[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 109.

https://biblioteca-digitala.ro

activau din 1951 în studiourile de muzică electronică ale Radioului din Köln, Studio für Elektronische Music, Westdeutcher Rundfunk, iniţial Nordwestdeutscher Rundfunk, fondator în 1951 şi director din 1953, compozitorul şi teoreticianul Herbert Eimert (1897-1972).[1] În studiourile menţionate lucrau o serie de muzicieni care, conduşi de Eimert, de fizicianul Werner Meyer-Eppler şi Robert Beyer[2] au reuşit să folosească tehnologia electronică pentru a genera, a analiza şi configura sunete noi, originale, în funcţie de imaginaţia şi năzuinţele creatoare dominante.

Dintre muzicienii de seamă ai timpului care s-au aplecat cu pasiune asupra acestui gen menţionez pe: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, care şi-a creat un sistem propriu de notaţie al muzicii electronice, György Ligeti, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Bruno Maderna, Edgar Varèse etc.

Este locul în care consider necesar să amintesc că, paralel cu activitatea din Europa unde în anii 50 ai sec.XX au fost înfiinţate studiouri de muzică electronică şi la:

- Milano, Studio di Fonologia, Radio Audizioni Italiane (1953)
- Varşovia, Studio Eksperymentalne, Polskie Radio (1957)
- Stockholm, Elektronmusikstudion (EMS), Sveriges Radio (1957)
- Bruxelles, Studio de Musique Electronique de Bruxelles (1958), etc.

Au fost create şi au început să funcţioneze studiouri electronice în:

- America de Nord, Tape Music Studio, Columbia University, New York (1952) în prezent numit Columbia-Princeton Electronic Music Center

[1] Griffiths, Paul, *A guide to electronic Music*, Thames and Hudson, 1979, pg. 101.
[2] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 113.

https://biblioteca-digitala.ro

- Japonia, Electronic Music Studio, Radio Nippon Horo Kyokai, Tokyo (1954)[1]

În centrele experimentale amintite mai sus se foloseau tehnici de producere a sunetelor electronice devenite standard în timp. Aceste laboratoare dispuneau de aceeaşi aparatură ca a studioului de muzică concretă, cu o excepţie majoră, acea a existenţei generatorului de unde sinusoidale, Trautonium sau a unei heterodine, aparat construit astfel încât să permită obţinerea precisă a diferitelor frecvenţe.[2] Prin procesul de sinteză aditivă (cumulativă), se ajungea la un sunet complex, cu forma şi parametrii imaginaţi, cu dozajul de armonice corespunzător timbrului dorit.[3] Până la mijlocul anilor 50 ai secolului XX generatoarele au început să producă unde cu forme sinusoidale, pătrate, triunghiulare, dinte de fierăstrău, deci cu timbruri diferite, specifice din start.[4] La crearea acestor noi sonorităţi servea de fapt un întreg arsenal de aparate format din: generatorul de care aminteam, magnetofoane cu 2-4 piste, generatoare de zgomote cu paletă largă de frecvenţe, modulatoare, care duceau la obţinere de sunete secundare complexe pornind de la un sunet, filtre, cu care se eliminau unele frecvenţe, reverberatoare, folosite pentru a îmbrăca sonoritatea cu o aură de continuitate, mixere, etc.[5]

Cu aparatura menţionată, se analiza în studiourile amintite noua lume muzicală şi se reuşea chiar o modelare fină a parametrilor sonori.

În 1953 li s-au alăturat lui Eimert şi colaboratorilor săi la studioul din Köln – dintre care menţionez nume sonore ca: Gottfried Michael Koenig (n. 1926), Karel Goeyvaerts (1923-1993) şi compozitorul belgian Henry Pousseur (1929-2009), care a pus bazele studioului de muzică electronică din

---

[1] *La Musique 2, Larousse*, op. cit., pg. 368.
[2] *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique 2*, sous la direction de Roland Manuel, Paris, Librairie Gallimart, 1963, pg. 1454.
[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 113.
[4] Idem pg. 121.
[5] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

Bruxelles (1958) – compozitorul Karlheinz Stockhausen (1928-2007), una dintre cele mai importante personalităţi muzicale ale secolului XX şi a începutului secolului XXI.[1] Acesta, ca şi Pierre Boulez (1925-2016) de altfel, părăsise studioul de muzică concretă al Radiodifuziunii Franceze şi odată începută activitatea la Köln, explorează sunetul electronic şi aplică sistemul serial generalizat la toţi parametrii sunetului electronic. Stockhausen ajunge la concluzii extrem de interesante pe care le dă publicităţii în revista *Domain Musical* nr.1. Compozitorul face un inventar al sonorităţilor ce se pot obţine cu sunete sinusoidale, luând în considerare alături de frecvenţă – pe care o consideră determinantă în catalogarea unor înălţimi apropiate unele de altele ca frecvenţe, fiind sunete sau zgomote, arătând că mecanismul audiţiei ne permite să analizăm mai uşor sunetele înalte, faţă de cele joase, pe care le vom percepe ca zgomote – intensitatea şi durata, calităţi care, contrar a ceea ce se cunoştea, au un rol deosebit de important în determinarea timbrului unui sunet.[2]

Referitor la activitatea componistică desfăşurată de Stockhausen, devenit colaborator permanent la Studioul de muzică electronică din Köln, lucrările de specialitate evidenţiază faptul că imediat după participarea sa, în 1951, la cursurile de vară de la Darmstadt – unde a luat contact cu muzica şi gândirea lui Karel Goeyvaerts şi Pierre Boulez, este impresionat în mod special de Messiaen şi de lucrarea sa neomodală pentru pian *Mod de valori şi de intensităţi* [3], din cele *4 studii de ritm* (1949-1950), în care compozitorul francez determină integral (dar nu serial) parametrii înălţime, durată, întensitate şi mod de atac, – are ideea de a scrie muzică în sistem serial generalizat (integral), organizare în care a elaborat lucrările: *Kreuzspiel* pentru oboi, clarinet bas, pian şi percuţie (1951), opus interpretat la Cursurile de vară pentru muzica nouă de la Darmstadt (Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik) în 21 iulie 1952, *Spiel* piesă pentru orchestră (1952, revizuită în

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 113.
[2] *Encyclopédie de la Pléiade*, op. cit., pg. 1456.
[3] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni,* op. cit., pg. 461.

https://biblioteca-digitala.ro

1973), *Formel* – pentru orchestră de cameră (1951) şi *Schlagquartett* pentru pian şi 6 timpani, 3 instrumentişti (1952, revizuită în 1974 pentru pian şi 6 timpani, 2 instrumentişti, când îi dă titlul de *Schlagtrio*)[1].

Din 1953, activitatea sa îl face să fie considerat alături de Pierre Boulez şi Luigi Nono (1924-1990) ca lider al grupului de avangardă, preocupat de serialismul integral. Stockhausen se apleacă din ce în ce mai susţinut şi asupra muzicii electronice, devenind figura proeminentă a mişcării de avangardă din Köln, din care mai făceau parte printre alţi: compozitorii Gottfried Michael Koenig, Franco Evangelisti (1926-1980), poetul Hans G. Helms (1932-2012), filozoful Heinz-Klaus Metzger (1932-2009), mişcare căreia i se vor alătura în timp compozitorul de origine argentiniană Maurice Kagel (1931-2008)) şi György Ligeti (1923-2006), compozitor de origine maghiară născut la Dicsöszentmarton, in prezent Târnăveni, România.[2]

Încă de la începutul anului 1953, Stockhausen începe să lucreze în studioul de muzică electronică din Köln la piesa *Studiu electronic I* (1953), pentru ca în 1954 să compună *Studiu electronic II*, ambele lucrări demonstrând seriozitatea cu care compozitorul aborda domeniul pe care-l considera de bază pentru viitorul muzicii. Pentru piesa *Elektronische Studien II* bazată integral atât în construcţia sunetelor, cât şi în proporţiile structurilor utilizate pe calcule pornite de la cifra 5 şi rădăcina sa pătrată, autorul a reuşit să elaboreze prima partitură scrisă a unei creaţii de acest gen. Aceasta oglindeşte precizia cu care compozitorul a controlat frecvenţa, continuitatea în timp şi amplitudinea vibraţiilor şi dă practic soluţia unei posibile reconstrucţii, a refacerii lumii sonore create.[3]

Referitor la calitatea muzicii, lucrările de specialitate consultate precizează, cu puţine excepţii, a fi adecvată cu ceea ce ni se propune, un studiu. Desigur că un colorit timbral obţinut

---

[1] Idem.

[2] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stockhausen, pg. 2, editia Online.

[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op.cit., pg. 115.

https://biblioteca-digitala.ro

preponderent din elaborarea serială a înălţimilor, duratelor şi intensităţii vibraţiilor nu putea duce la obţinerea unui sunet de sinteză complex, comparabil cu cel tradiţional, atât de bogat.

Deosebit de important pentru muzica electronică este momentul trecerii sale din studioul din Köln în sala de concert, realizată cu piesa *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Stockhausen, audiată pentru prima oară la 30 mai 1956 la Köln, într-o sală de concert, prin intermediul a numeroase difuzoare ce înconjurau publicul şi difuzau cele 5 benzi, reduse apoi la 4, elaborate de compozitor.[1]

Lucrarea îmbină vocea umană prelucrată electronic cu sunete produse exclusiv pe cale artificială şi marchează introducerea în limbajul de specialitate a termenilor de muzică electroacustică sau tape music.[2] Piesa, deosebit de expresivă, prelucrează textul biblic *Cântecul adolescenţilor în vâltoare luptei* (Daniel III), interpretat de un copil, membru al unui cor din Köln. Înregistrarea a fost astfel prelucrată de compozitor încât să se obţină o multitudine de voci, care au fost apoi suprapuse pe un strat de muzică electronică pură[3], rezultatul demonstrând concludent posibilitatea obţinerii unei noi lumi sonore din combinarea muzicii electronice, realizată cu ajutorul noii tehnologii cu ceea ce era cunoscut sub denumirea de muzică concretă, deci cu rezultatul prelucrării unor surse preluate de cele mai multe ori din sunete ce ne înconjoară în viaţa de zi cu zi. Aşa cum am menţionat ceva mai înainte, în paralel cu studiourile din Paris si Köln, în primii ani ai deceniului 5 ai veacului trecut îşi începuseră activitatea şi alte studiouri de muzică electronică, între care cel de la Milano, înfiinţat în 1955[4] de tinerii compozitori Luciano Berio (1925-2003) şi Bruno Maderna (1920-1973). Caracterul deschis diferitelor tendinţe şi

[1] Griffiths, Paul, *A guide to Electronic Music,* Thames and Hudson, 1979, pg. 15.

[2] Informaţie preluată din cursul de muzică electronică prof. dr. Octavian Nemescu, an univ. 2006-2007, UNMB.

[3] Goléa, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol.II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987, pg. 360.

[4] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni,* op. cit., pg. 49.

https://biblioteca-digitala.ro

modalităţi de abordare a domeniului electronic existent în studioul de la Milano, a făcut ca acolo să activeze o serie de mari compozitori din avangarda internaţională între anii 1955-1977, în a căror lucrări au folosit sau au împletit în funcţie de preferinţe şi idei novatoare atât surse de tip concret cât şi cele generate electronic. În acest sens trebuiesc amintite din piesele create imediat după înfiinţarea studioului: *Musica su due dimensioni* pentru flaut şi bandă (1957) de Bruno Maderna – în care instrumentul tradiţional evoluează inclusiv aleatoric împreună cu muzica imprimată pe bandă[1] – *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) de Luciano Berio, strălucită prelucrare electronică a vocii umane care prezintă succesiv dar şi simultan în limbile franceză, engleză şi italiană fragmente din romanul *Ulysse* reuşind – inclusiv graţie calităţii expresive şi imaginative a interpretei Cathya Barberian, soţia compozitorului – să transforme cuvintele în sunete şi să realizeze un univers emoţional remarcabil[2] şi *Scambi* (1957) a compozitorului belgian Henry Pousseur care în 1958 pune bazele Studioului de muzică electronică de la Bruxelles. În piesa amintită mai sus, realizată pentru bandă pe două piste, Pousseur a prelucrat în multiple forme o unică sursă generată electronic, un zgomot ce conţinea toate frecvenţele audibile cu o unică amplitudine şi a obţinut un material cu sunete total diferite de cele tradiţionale sau care ar fi avut legătură cu sunete din mediul înconjurător.[3]

La mijlocul secolului trecut îşi făcea apariţia muzica electronică şi în S.U.A. Edificator în acest sens este concertul de muzică electronică ce a avut loc în octombrie 1952 la Muzeul de Artă Modernă din New York[4], care a cuprins printre altele piese de Vladimir Ussachevsky (1911-1990) – devenit director în 1959 al studioului de muzică electronică Columbia-Princeton Centre, New York – şi a colaboratorului său, compozitorul Otto Luening (1900-1996). Lucrările prezentate în concert cuprindeau rezultatul prelucrării unui material

[1] Idem, pg. 290.
[2] Goléa, Antoine, op.cit., pg. 371.
[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 115.
[4] Idem, pg. 119.

https://biblioteca-digitala.ro

preexistent obţinut prin înregistrări, metodă de creaţie similară cu cea utilizată la studioul de muzică concretă din Paris condus de Schaeffer, cu deosebirea că la New York se folosise ca materie primă imprimarea de sunete obţinute de la instrumente muzicale. Astfel, în *Fantasy in space* şi *Low speed*, Luening a reuşit să obţină sonorităţi noi din unele obişnuite, produse de flaut, în timp de Ussachevsky nu numai că a extins electronic posibilităţile sonore ale pianului în piesa *Sonic contours*, dar a construit şi structuri polifonice dense prin tehnica de mixaj folosită.[1]

Printre deschizătorii de drumuri americane în muzica electronică se află şi Louis Barron (1920-1989) şi Bebe Barron (1925-2008), care în 1951 şi-au construit generatoare proprii de sunete electronice, pentru ca în anii imediat următori să realizeze coloane sonore cu efecte originale pentru muzica de film.[2]

În anul 1951, cei doi înfiinţau gruparea *The Barrons*, alcătuită printre alţii din cunoscuţii compozitori: Earle Brown (1926-2002), John Cage (1912-1992), Morton Feldman (1926-1987), David Tudor (1926-1996), Christian Wolf (n.1934), a căror bogată activitate în *Proiectul pentru muzică pe bandă* a dus la apariţia spectacolului electronic live şi a compoziţiei multimedia.[3]

În paginile precedente am încercat să prezint concis câteva dintre realizările notabile ale muzicii electronice de început, când atât bazele tehnice cât şi cele estetice ale noului gen muzical s-au stabilizat şi au început să se consolideze. În studiourile electronice clasice, înfiinţate în mari oraşe din Europa, America de Nord şi Japonia, se lucra în diferite modalităţi, utilizându-se o aparatură din ce în ce mai complexă şi mai performantă:

- pornind de la înregistrarea unor sunete din mediul ambiant (Pierre Schaeffer, Pierre Henry),

[1] Idem.
[2] Idem.
[3] Idem, pg. 120.

https://biblioteca-digitala.ro

- pornind de la sunete produse de instrumente muzicale (Vladimir Ussachevsky, Otto Luening),
- construind sunetul electronic (Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez),
- îmbinând muzică interpretată de instrumente tradiţionale cu straturi create electronic (Edgar Varèse, Karlheinz Stockhausen),
- folosind colajul şi aleatorismul (John Cage) etc.

Un moment important în dotarea studioului clasic al compozitorului de muzică electronică l-a constituit inventarea sintetizatorului. Aparatul RCA Mark II, construit de Harry Olson (1901-1982) şi Herbert Belar[1], intrat în 1959 în dotarea studioului Columbia-Princeton Center şi cele care au urmat – mai performante, mai puţin voluminoase şi mai ieftine, aspect deloc de neglijat – Syn-Ket, inventat în anul 1964 de inginerul Paolo Ketoff, aparat cu consolă portabilă, deci posibil de a fi utilizat în spectacole live, Moog, realizat în 1966 de Robert Moog (1934-2005), ARP 2500, Buchla[2], etc. Aceste instrumente de lucru, în diferite variante ca dimensiuni şi posibilităţi, au devenit echipamente standard, până în anii 70 ai secolului XX, în studiourile muzicale importante din Europa şi America.

O serie de compozitori, dintre care amintesc pe: Milton Babbitt (1916-2011) director la Columbia-Princeton Center, Otto Luening, co-director al aceluiaşi important centru experimental de muzică şi Vladimir Ussachevski, au folosit în creaţia lor încă din anii 60 ai sec. XX sintetizatorul RCA Mark II[3], bazându-se în unele lucrări pe materialul sonor obţinut cu ajutorul noului aparat, utilizat ca un nou instrument capabil să producă o surprinzătoare şi extrem de mare varietate de timbruri, să permită realizarea controlată a înălţimilor, duratei şi intensităţii

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 123.
[2] Idem.
[3] Cope, David, *New Directions in Music*, W. M. Brown Company Publishers, Dubuque, Yowe, Ed.7, 2001, pg. 137.

https://biblioteca-digitala.ro

dorite prin metode de lucru mai puţin dificile comparativ cu cele folosite anterior.[1]

Din numeroasele piese lucrate la Columbia-Princeton Center cu ajutorul noului aparat, amintesc: *Composition for Synthesizer* (1961) şi *Ensembles for Synthesizer* (1961-1963) de Milton Babbitt[2], teoretician al tehnicii seriale schönbergiene şi una dintre cele mai importante personalităţi ale şcolii componistice americane, în a cărui creaţie muzicală electronică se regăseşte constant sintetizatorul RCA[3].

Cunoscut şi apreciat numai de un număr restrâns de compozitori, ingineri acusticieni, specialişti pasionaţi de tehnologia electronică, dar puţin cunoscut publicului în acel moment, sintetizatorul a suscitat un real interes al mediului artistic şi al melomanilor odată cu lansarea albumelor *Switched on Bach* (1968) şi *The Well-Tempered Synthesizer* (1969), orchestraţii electroacustice după Bach, surprinzătoare prin varietatea timbrurilor aduse, realizate pe sintetizatorul Moog – dotat spre deosebire de Buchla cu claviatură – de Walter Carlos (n.1939) în prezent Wendy Carlos.[4] *Switched on Bach*, realizat la casa de producţie Columbia Records a avut vânzări record pentru acea perioadă respectiv 500.000 de discuri. Acestui album care s-a bucurat de un mare succes comercial şi artistic i-au urmat alte înveşmântări electronice, foarte bine primite dintre care amintesc cunoscutele lucrări *Pasărea de foc* de Igor Stravinski şi *Tablouri dintr-o expoziţie* de Modest Musorgski în orchestraţia cunoscutului compozitor de muzică electronică japonez Isao Tomita (1932-2016). În aceeaşi ani, un adevărat bestseller l-a constituit piesa *Silver Apples of the Moon*[5] (1967) a compozitorului Morton Subotnick (n.1933), co-fondator la San Francisco Tape Music Center şi specialist în electronică la Columbia New York Electronic Studio[6], urmată de *The wild bull*

[1] Griffiths, Paul, op. cit., pg. 19.
[2] Cope, David, op. cit., pg. 136.
[3] Griffiths, Paul, op. cit., pg. 19.
[4] Griffiths, Paul, op. cit., pg. 46.
[5] Cope, David, op. cit., pg. 138.
[6] Idem, pg. 219.

https://biblioteca-digitala.ro

şi *Touch* (1969), lucrări realizate pe sintetizatorul Buchla, dotat cu un secvenţiator, dispozitiv ce a făcut posibilă construirea unor ritmuri extrem de variate, îmbinate în mod fericit cu o lume sonoră de o mare complexitate timbrală.[1]

Mijlocul veacului trecut marchează în muzica electronică şi apariţia subgenului mixt, respectiv a îmbinării sursei sonore – instrumentale sau vocale, solo sau în formaţii – aduse live, cu muzică preînregistrată pe bandă şi prelucrată, şi în anii imediat următori a electronicii live (în timp real), a muzicii de calculator, a îmbinării sursei sonore, inclusiv a celei realizate pe computer cu proiecţii, teatru, dans, lectură, meditaţii, expoziţii etc.

Repertoriul muzicii electronice mixte este vast, compozitorii fiind în marea lor majoritate tentaţi să combine rezultatul obţinut în studio cu spectacolul live, cu tot ceea ce înseamnă acesta din punct de vedere emoţional şi spectacular. Materialul sonor înregistrat, este gândit şi realizat astfel încât să anticipeze, comenteze, să susţină etc. după caz creaţia interpretativă live a solistului sau soliştilor instrumentişti şi/sau vocali. Artistul creator indică în partitura generală a piesei şi în ştime, în minute, secunde sau prin semne grafice momentele, respectiv secţiunile în care muzica de pe bandă se aude concomitent cu cea live, când va rămâne doar banda şi când va fi exclusiv interpretarea live.

Materialul sonor existent pe bandă era obţinut în diverse modalităţi: electronic, inclusiv folosind sintetizatorul şi computerul sau prin prelucrarea unor surse de tip clasic, instrument, voce sau zgomote.

Din multitudinea de lucrări de muzică electronică mixtă compuse intre anii 1950-1970 menţionez:

- *Musica su Due Dimensioni*, (1952) pentru flaut şi bandă de Bruno Maderna.

- *Déserts*, (1954) pentru instrumente de suflat, percuţie şi bandă de Edgar Varèse, prima audiţie a acestei prime versiuni Paris, 2 decembrie 1954, dirijor Hermann Scherchen[2].

[1] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 129.
[2] *Larousse, Dicţionar de Mari Muzicieni*, op. cit., pg. 432.

https://biblioteca-digitala.ro

Aceasta a fost prima lucrare a subgenului mixt pentru orchestră live şi bandă.

- *Poésie pour pouvoir*, (1958) pentru orchestră si bandă de Pierre Boulez.
- *Fontana Mix,* (1958) pentru bandă şi solişti (fără să se precizeze numărul acestora sau la ce instrumente cântă) de John Cage.
- *Rimes pour Différentes Sources Sonores*, (1959) pentru orchestră şi bandă de Henri Pousseur.
- *Collages (Symphony No. 3),* (1960) de Roberto Gerhard.
- *Kontakte,* (1960) pentru pian, percuţie şi bandă de Karlheinz Stockhausen.
- *Antiphony III (Pearl-White Moments),* (1962) pentru 16 solişti si bandă de Kenneth Gaburo.
- *Machine Music,* (1964) pentru pian, percuţie şi bandă de Lejaren Hiller.
- *La fabrica illuminata,* (1964) pentru soprană şi bandă de Luigi Nono.
- *In No Strange Land,* (1968) pentru trombon, contrabas şi bandă de Donald Erb.
- *Laminations,* (1970) pentru orchestră şi bandă de Morton Subotnick.

Sfârşitul anilor 50 ai secolului XX aduce ca noutate experimentalismul, reprezentat de improvizaţie şi de folosirea în spectacole, deci în timp real, a electronicii. Aceasta era reprezentată de o serie de compozitori importanţi ca: John Cage, Karlheinz Stockhausen, compozitorul englez Cornelius Cardew (1936-1981), Morton Subotnick (n.1933), Pauline Oliveros (1932-2016), Larry Austin (n.1930) compozitor şi editor al publicaţiei bi-anuale „Source: Music of the the Avant-Garde”[1], Gordon Mumma (n.1935), etc. interesaţi de asemenea de tot ceea ce însemna aducerea elementului teatral în spectacole.

Un alt aspect demn de subliniat era şi interesul unor creatori pentru spaţiile de desfăşurare a spectacolelor live,

[1] Cope, David, op. cit., pg. 215.

https://biblioteca-digitala.ro

alese astfel încât să sporească emoţia produsă de originalitatea deseori stranie a sunetelor audiate, obţinute prin prelucrarea în timp real a materialului realizat de artişti instrumentişti sau interpreţi vocali. Este cazul piesei *Sternklang* (1969-1970), pentru cinci ansambluri instrumentale de Karlheinz Stockhausen, interpretată în numeroase ocazii, dintre care şi aceea prilejuită de Expoziţia Internaţională din 1970 de la Osaka, Japonia, unde a fost cântată nopţi la rând într-un parc, sub cerul liber şi a lucrării *Persepolis* (1971), pentru bandă magnetică de Iannis Xenakis, creată pentru a fi difuzată în decorul oferit de ruinele vechiului oraş persan.[1]

Apăruseră semnale a ceea ce urma să se ivească şi să se extindă în diferite modalităţi în spectacole, ca rod al dorinţei creatorilor de amplificare prin juxtapunere a unor modalităţi de expresie aparţinând mai multor arte. Prin înnoirea mijloacelor de expresie aduse manifestărilor din sălile de concert şi din alte spaţii cu destinaţii iniţiale diferite, spectacolele au căpătat o nouă dimensiune pe plan artistic. Alături de experimentul legat de tehnica improvizatorică, adus de cele mai multe ori în faţa publicului îmbinat cu electronica live, respectiv cu modificarea prin intermediul electronicii a vocilor sau a instrumentelor tradiţionale, apare la mijlocul veacului trecut o reală şi diversificată pătrundere a diferitelor forme multimedia în spectacolele live. În acest sens, un exemplu convingător de început – care avusese loc cu aproximativ 40 de ani înainte – este opera *Die Glückliche Hand*, opus 18 (1910-1913), în care compozitorul Arnold Schönberg preconiza împletirea discursului muzical cu efecte de lumină, slaba dotare tehnică a momentului nepermiţând o realizare satisfăcătoare a demersului original.[2]

Dorinţa de extindere a spaţiului componistic prin îmbinare cu alte forme de artă, este oglindită încă de la începutul secolului XX de poemul simfonic *Prometeu (Poemul Focului)* opus 66, scris între anii 1909-1910 de Alexandr Skriabin (1872-1915), personalitate de o excepţională originalitate creatoare. În lucrarea menţionată (p.a. 20 martie

[1] Griffiths, Paul, op. cit., pg. 22.
[2] Cope, David, op. cit., pg. 114.

https://biblioteca-digitala.ro

1915), scrisă pentru orchestră, pian, orgă, cor mixt şi orgă de lumini, autorul preconizează un prim şi real sincretism al artelor.[1] Skriabin alătură muzicii propriu-zise surse de lumină ce sugerează în diferite culori focul, cu diferite culori, realizate cu ajutorul unei orgi de lumini, notate *Luce* pe primul portativ al partiturii generale. În funcţie de momentul desfăşurării muzicale, sala urma să fie scăldată în diferite culori precum: albastru-liliachiu, albastru, roşu-purpuriu, alb strălucitor.[2]

Acest excepţional demers creator, care anticipa de fapt spectacolele de sunet şi lumină, ce aveau să fie prezente în mod curent în viaţa cultural-artistică după anii 1960, anunţa ultima lucrare simfonică a lui Skriabin *Acţiunea premergătoare* (1914-1915) rămasă în stadiu de proiect, cu excepţia textului versificat, ajuns în formă finită. Compozitorul intenţiona să îmbine în complexa piesă: muzica, poezia, dansul, mişcarea şi gesturile coriştilor şi ale instrumentiştilor din orchestră, cu jocul de lumini, şi cu diferite parfumuri ce urmau să fie pulverizate în sală.[3] Concepţia creatoare sincretică a artistului îl plasează pe compozitorul, pianistul şi gânditorul Alexandr Skriabin în rândul adevăraţilor precursori ai artei noi ce avea să se dezvolte şi să ia un excepţional avânt în toate domeniile artistice, în ultimele decenii ale secolului XX.

Un moment important de afirmare a dorinţei de împrospătare, chiar dărâmare a sintaxei şi canoanelor artei clasice, tradiţionale, o constituie apariţia şi activitatea Dadaismului, mişcare literar-artistică fondată – în Elveţia, la Cabaret Voltaire din Zürich, în 1916 – de scriitorul francez de origine română Tristan Tzara (n. 1896 la Moineşti, România – 1963, Paris), autor al culegerii *Şapte manifeste DADA* (1924)[4], împreună cu Marcel Iancu (Janco) pictor şi arhitect evreu de origine română (1895 Bucureşti, România – 1984 Ein Hod,

---

[1] Idem

[2] Iliuţ, Vasile, *Istoria muzicii universale, vol. III, Muzica secolului XX*, Bucureşti, Conservatorul Ciprian Porumbescu, 1988, pg. 34.

[3] Iliuţ, Vasile, op. cit., pg. 36.

[4] *Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti, Editura Politică, 1972, pg. 86.

https://biblioteca-digitala.ro

Israel). Dintre tinerii intelectuali ai vremii adepţi ai Dadaismului, considerat de esteticieni ca precursor al suprarealismului, menţionez pe scriitorii francezi: André Breton (1896-1966) şi Louis Aragon (1897-1982), poeţii germani Hugo Ball (1886-1927) şi Richard Huelsenbeck (1892-1974) editor al *Dada Almanach* şi autor al lucrărilor *Dada Sieght* şi *En Avant Dada*, pictorul francez (cu tată cubanez) Francis Picabia (1879-1953), pictorul francez naturalizat american Marcel Duchamp (1887-1968), autor al primelor ready-mades, obiecte de folosinţă curentă, propuse cu ironie ca opere de artă, etc.[1]

Analiza fenomenului de întrepătrundere a diferitelor arte în spectacolele contemporane a dus la catalogări între care cea a lui David Cope, care împarte manifestările de acest gen în trei importante categorii: Multimedia, Mixed Media şi Intermedia[2]. Aceste evenimente sunt rezultate ale intensului procesul de extindere, amplificare şi îmbinare a unor forme artistice precum baletul, opera, teatrul, etc. cu muzica, inclusiv cea electronică, cu activităţi vizuale în diverse ipostaze: joc de lumini colorate, artificii, film, etc.

După Cope, dacă Multimedia reprezintă, la modul general, o manifestare de tipul happening, respectiv o succesiune aleatoare de forme artistice – muzică, dans, teatru, spectacol de lumină, lectură publică, etc. – cu un grad ridicat de independenţă şi importanţă, Mixed Media aduce elemente artistice – film, operă, artă cinetică – cu grad diferit de importanţă în spectacol şi dependente unele de altele, dar într-o mai mică măsură decât în manifestările Intermedia, a căror elementele constitutive – merged medium, environments, clipuri, filme, meditaţii, etc. – se împletesc, devin un tot unitar.[3]

Dacă evenimentele Multimedia sunt relativ uşor de clasificat, ca făcând parte din respectiva categorie, nu acelaşi lucru se poate spune despre spectacolele Mixed Media şi Intermedia, categorii greu de catalogat, dat fiind caracteristicile comune, motiv pentru care de cele mai multe ori se confundă.

---

[1] *Le Petit Larousse*, Paris, Larousse, 1994, pg. 303.
[2] Cope, David, op. cit., pg. 215.
[3] Idem, pg. 115.

https://biblioteca-digitala.ro

Una dintre primele şi in acelaşi timp cele mai reprezentative lucrări Multimedia în ceea ce priveşte impactul cu un public extrem de numeros alcătuit din aproximativ trei milioane de oameni este *Poème électronique* de Edgar Varèse, prezentată zi de zi timp de şase luni în 1958, (p.a. 17 aprilie 1958) vizitatorilor Târgului Internaţional de la Bruxelles, 1958.[1] Pavilionul firmei Philips, locul desfăşurării spectacolului Multimedia, fusese gândit şi proiectat ca formă de celebrul arhitect, designer, urbanist, pictor şi scriitor francez Le Corbusier (1887-1965), – pseudonim al numelui său real Charles-Édouard Jeanneret-Gris – asistat de nu mai puţin cunoscutul Iannis Xenakis (1922-2001) compozitor francez, grec de origine, născut la Brăila, România, format iniţial ca inginer şi arhitect.[2]

Materialul sonor realizat de Varèse, într-unul din studiourile Philips, conţinea o prelucrare de surse concrete (instrumente, voci şi zgomote) şi electronice propriu-zise, ce ducea la o mare varietate timbrală. Lucrarea avea o durată de 480 de minute şi se asculta în cadrul pavilionului de prezentare al firmei cu ajutorul a nu mai puţin de 400 de difuzoare. Noutatea momentului era cu atât mai mare cu cât sunetele erau suprapuse cu efecte de lumină în diferite culori şi proiecţii ale unor fotografii de picturi, efectele vizuale fiind obţinute cu un întreg arsenal de reflectoare, proiectoare de imagini, lămpi ultraviolete şi fluorescente, etc.[3]

Poème électronique de Varèse este un exemplu edificator al dorinţei de nou a unor creatori, exprimată prin lucrări în care se împletea muzica cu alte forme artistice sau, iniţial neartistice, rezultatul final constând în spectacole de mare atractivitate pentru public prin originalitatea lor. De fapt, încă din primii ani ai mijlocului de secol XX, apăruseră sub semnătura compozitorilor John Cage şi David Tudor (1926-1996) renumit şi ca pianist, a coregrafului american Merce Cunningham (1919-2009) – fondator al companiei de dans ce îi poartă

[1] Idem, pg. 116.
[2] Idem, pg. 145.
[3] Cope, David, op. cit., pg. 145.

https://biblioteca-digitala.ro

numele – şi a artistului plastic american Robert Rauschenberg[1] (1925-2008), etc. manifestări de tipul happening, în care pe scene sau platforme instalate în diferite spaţii se îmbinau muzica, dansul, elemente de teatru (gestică, mişcare, declamaţie, recitare), proiecţii de diferite tipuri, etc.

Un spectacol Multimedia inedit a fost *Variations V* (1965) de John Cage, în care se îmbinau imagini video realizate de Nam June Paik şi fragmente de film, autor Stan Van Der Beck cu dansul în coregrafia excepţionalului artist Merce Cunningham. Mişcările corpurilor membrilor trupei de dans reuşeau să modifice senzorii electronici plasaţi pe scenă, ceea ce avea ca rezultat obţinerea unor sunete inedite de la sintetizatoare, material sonor prelucrat live de compozitor împreună cu David Tudor şi Gordon Mumma.[2]

Spectacolele Multimedia, Mixed Media şi Intermedia se deosebesc de cele tradiţionale nu numai prin interacţiunea structurilor aparţinând unor arte diferite, ci şi prin alte aspecte ce constituiau la timpul respectiv o mare noutate. În acest sens consider demn de a fi relevate:

- iniţiativa organizatorilor de a solicita şi încuraja publicul, în unele cazuri, la participarea alături de interpreţi prin improvizaţii spontane în diverse modalităţi (dialog, cânt, mişcare, etc.)
- utilizarea în spectacol a unor fragmente sonore preînregistrate aduse de spectatori
- folosirea unor spaţii netradiţionale pentru desfăşurarea spectacolelor cum sunt: stadion, piaţă, bulevard, shopping mall, spaţii naturale adecvate, etc.
- noi plasări în timp a manifestărilor atât sub aspectul orei de începere, cât şi a duratei acestora, care variază de la minute până la ore, zile, luni, chiar ani.[3]

Este evident faptul că, pentru mulţi oameni a merge la spectacole este una dintre modalităţile cele mai plăcute de

[1] Idem, pg. 115.
[2] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 156.
[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

petrecere a timpului liber ori, prin concentrarea şi aducerea pe scenă a variate elemente aparţinând diferitelor arte şi implicarea tehnologiei performante, numeroase manifestări artistice devin un adevărat „teatru total", cu atât mai atractiv prin complexitate şi originalitate. Într-un astfel de eveniment artistic experimental, – în care sunetele, artele vizuale, mişcarea etc. se combină într-un tot unitar – deseori spectatorii devin co-participanţi activi, reuşind să creeze, alături de realizatorii profesionişti, noi faţete improvizatorice ale manifestării.

Antrenarea altor persoane pe lângă creator, regizor, scenograf, interpreţi, echipa tehnică etc. s-a făcut şi se face în multe şi diferite modalităţi şi forme în spectacolele Multimedia, Mixed Media şi Intermedia. Un exemplu în acest sens îl constituie implicarea foarte numeroasă, respectiv a locuitorilor oraşului San Francisco în 1969, când a fost realizată lucrarea Mixed Media *39 Minutes for 39 Autos* de Robert Moran (n.1937), pentru 39 de claxoane amplificate şi faruri de maşini, luminile din apartamentele şi birourile a 30 de zgârienori la care s-au alăturat mai multe posturi de radio şi televiziune, care au difuzat materiale electronice preînregistrate şi evenimentul live.[1]

În 1970, compozitorul Donald Erb (1927-2008) a creat piesa Multimedia *Souvenir*, pentru bandă magnetică, ansamblu instrumental şi dansatori, în care spectatorii copleşiţi timp de 82 de minute de sunete şi de jocul de lumini ce brăzda întunericul au fost în final surprinşi de o adevărată ploaie din tavan alcătuită din aproximativ 5000 de mingi luminescente de ping-pong (lăsate ca amintire), ce i-au antrenat pe ascultători într-un adevărat joc.[2]

Dintre manifestările experimentale de început de acest tip, amintesc şi *Ecology of the Skin* (1971) de David Rosenboom (n.1947), piesă în care erau controlate efectele de lumină prin intermediul a zece spectatori, respectiv a intensităţii semnalului rezultat din contactul unor electrozi ataşaţi pe tâmplele acestora.[3] Rosenboom, compozitor, interpret şi dirijor

[1] Idem, pg. 162.
[2] Cope, David, op. cit., pg. 117.
[3] Elliott Schwartz; Daniel Godfrey, op. cit., pg. 158.

https://biblioteca-digitala.ro

american, este unul dintre pionierii muzicii americane experimentale care a folosit sistemul nervos uman în creaţia live încă din anii 1960. În lucrare *Cybersonic Cantivelers* (1975), Gordon Mumma prelucra în timpul concertului sunete aduse pe casete şi discuri de persoane din public, pentru ca apoi să difuzeze pe monitoare materialul obţinut, pe care aceiaşi participanţi puteau interveni prin schimbarea formei undelor, respectiv a efectului sonor.[1]

În anii 60 ai sec. XX, spectacolele Multimedia s-au extins inclusiv la manifestările de muzică uşoară, întâi la cele având ca principal protagonişti grupuri Rock, ca apoi, în deceniile care au urmat să se extindă la soliști şi formaţii dedicate interpretării celorlalte subgenuri ale muzicii uşoare. În prezent, unele dintre aceste manifestări devin adevărate evenimente artistice, în care muzica, dansul, proiecţiile video, teatrul, etc. se îmbină utilizând din plin tehnologia digitală, şi sunt urmărite în direct în transmisii televizate, radiodifuzate şi pe Internet de un număr impresionant de mare de spectatori, telespectatori şi ascultători. În acest sens amintesc ceremoniile de deschidere şi închidere a Olimpiadelor, impresionante spectacole Multimedia.

În anii următori, odată cu computerul şi sistemele digitale, avea să se creeze o muzică inedită, menită să deschidă importante orizonturi tehnice şi expresive.

SUMMARY

Roman Vlad
Major Progresses in the Proper Electronic Music
The 5-7 Decades of the 20th Century

Around the 5th decade of the 20th century, a whole new universe based on sounds created exclusively by electronic devices made its appearance, coming along with the use of sounds recorded directly from nature.

[1] Idem.

https://biblioteca-digitala.ro

The emergence of this language, produced and disseminated thanks to the new electro-acoustic devices, was prepared and, I think, even determined by a change of attitude, a real revolution in the way of considering art in general and the ideal of beauty in particular. It was in fact the expression of the new avant-garde literary and artistic movement, called futurism, which emerged in Italy at the beginning of the 20th century, before the First World War, as an anti-traditionalist, anti-verist and anti-academic exaltation reaction of the modern world, of the dynamism of the industrial revolution, of speed and so on.

Studies which analyse electronic music, also known as electro-acoustic music, state that this name comes from the 1951 group of composers who worked in the electronic music studio of the Radio in Köln, Studio für Elektronische Music, Westdeutcher Rundfunk, formerly known as Nordwestdeutscher Rundfunk, founded in 1951 and led from 1953 by the composer and theoretician Herbert Eimert.

Other famous musicians who have passionately worked in the genre were Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, who developed his own system of notation for electronic music, György Ligeti, Iannis Xenakis, Luciano Berio, Bruno Maderna, Edgar Varèse etc.

Starting from 1953, important musicians joined the Köln studio: Gottfried Michael Koenig, Karel Goeyvaerts, Henry Pousseur and Karlheinz Stockhausen, one of the most important musical personalities of the 20th century and the beginning of the 21st century.

At the middle of the past century, electronic music made its entrance in the U.S.A. A significant moment was the electronic music concert that took place in New York at the Museum of Modern Art, in October 1952.

An important moment in the endowment of the electronic music composer's classical studio was the invention of the synthesizer, the RCA Mark II, built by Harry Olson and Herbert Belar, entered, in 1959, in the endowment of Columbia-Princeton Center Studio and those who followed. The synthesizer in different variants as sizes and possibilities, have become standard equipment of major musical studios in Europe

https://biblioteca-digitala.ro

and America until the 1970s of the 20th century. The middle of the past century also registered for the electronic music the appearance of the subgenus mixed, namely the join of sound sources brought live - instrumental or vocal, solo or bands - with the music pre-recorded on tape and processed, and, in the coming years, of live (real time) electronics, the appearance of computer music, the join of sound sources, including those made on a computer with projections, theater, dance, reading, meditations, exhibitions, etc..

The analysis of the phenomenon of intertwining the different arts in contemporary performances has led to cataloguing such as that of David Cope, who divides this kind of events in three major categories: Multimedia, Mixed Media and Inter-media. These events are the result of the intense process of expanding, amplifying and combining some artistic forms such as ballet, opera, theater, etc. with music, including electronic music, with visual activities in various situations: colorful light games, fireworks, film, etc..

Later on, a new kind of music would appear, unveiling new dimensions due to the computer and the digital systems development.

(traducerea rezumatului: Roman Vlad)

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Mihail Jora către Didia Saint Georges
Un serial epistolar inedit

Lavinia Coman

Au şi scrisorile soarta lor. Sunt 45 de ani de când maestrul Mihail Jora (1891-1971) a plecat din această lume şi 37 de ani de la dispariţia Didiei Saint Georges (1888-1979)[1]. Un pachet cu 18 scrisori şi două tăieturi de ziar au traversat deceniile pentru a ajunge în sfârşit, în lumina publică. Pe lângă originile moldovene comune, pe corespondenţi îi leagă câteva coordonate ale destinului. Dotaţi amândoi cu vocaţie muzicală,

[1] Didia Saint Georges a fost pianistă şi compozitoare (1888, Botoşani – 1979, Bucureşti). A studiat la Conservatorul din Iaşi între 1905 -1907 şi la Conservatorul din Leipzig între 1907 – 1910 cu Robert Teichmüller -pianul, cu Emil Paul - armonia şi contrapunctul, cu Stephan Krell - compoziţia. A concertat ca solistă şi ca parteneră în recitaluri camerale, de lied etc. A primit Menţiune la Premiul de compoziţie *George Enescu (1929)* pentru *Variaţiuni pe un cântec evreiesc*; Menţiunea I la Premiul de compoziţie *George Enescu (1930)* pentru Suita *De la musique avant toute chose;* Menţiunea I onorifică la Premiul de compoziţie *George Enescu (1943)* pentru *Sonatina pentru pian.* A fost membră a Societăţii Compozitorilor Români din anul 1929. Lisette Georgescu, prietena lor comună, o evocă astfel în articolul său *In memoriam Mihail Jora: "*Didia Saint Georges, compozitoare de talent,…dar care nu s-a dedicat serios compoziţiei, cu tot talentul ei rămânând la mijloc de drum. La un moment dat s-a ivit o gravă spărtură în prietenia lor dar, datorită Marianei Dumitrescu, preţuită şi iubită de Didia, conflictul s-a aplanat." (Lisette Georgescu, *In memoriam Mihail Jora,* în *Mihail Jora. Studii şi documente, vol. I, ediţie îngrijită, note şi comentarii Ilinca Dumitrescu,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995, p. 21).

https://biblioteca-digitala.ro

au primit educaţia corespunzătoare acasă, în ţară, de timpuriu, iar apoi au fost trimişi să o desăvârşească, în acelaşi loc, la Conservatorul din Leipzig şi aproape în acelaşi timp, în perioada 1907-1914. După aceea, drumurile vieţii i-au despărţit. Însă anii studenţiei din oraşul german au creat între ei o legătură frăţească. Nu e de mirare că au devenit un fel de suflete pereche, dobândind, în timp, pe lângă opţiuni şi gusturi artistice apropiate, prietenii comune, judecăţi morale, sociale, politice asemănătoare. Constatarea se impune cu putere după lectura scrisorilor, de vreme ce temele predilecte le străbat permanent pe toate.

Încă din prima cartolină de felicitare pentru anul nou 1961, aflăm o mostră de umor tipic marca Mihail Jora: „Iar dacă unii spun că toate vârstele îşi au farmecul lor, să ne facem că-i credem, ba să le răspundem chiar: „Priviţi-ne, ca să vă daţi seama unde zace adevăratul farmec."[1]

Doi ani mai târziu, misiva începe cu explicarea legăturii lor spirituale: "În ce ne priveşte, cred că o prietenie de 50 de ani rezistă cu oarecare uşurinţă, lipsei materiale a scrisului căci e de la sine înţeles că simţirea reciproc afectivă ţine loc de răvaş trimes prin poştă. E, desigur, un ersatz.[2] De aceea nu trebuie exagerat printr-o îndelungată aşteptare. Iată de ce scrisorile Tale sunt întotdeauna primite cu bucurie, iar răspunsurile mele se încadrează în acelaşi sentiment."[3] Paragraful ce urmează introduce o temă centrală, Mariana şi starea bolii ei. Mariana Dumitrescu (1924 - 1967), actriţă, poetă, scenaristă, traducătoare, a fost soţia compozitorului Ion Dumitrescu (1913-1996) şi mama pianistei Ilinca Dumitrescu (n.1952). Această personalitate fascinantă ne-a atras pe toţi cei care am intrat în comunicare cu dânsa, tineri sau vârstnici, femei sau bărbaţi, oameni simpli sau sofisticaţi, de condiţie umilă ori înalţi demnitari. Cei doi seniori corespondenţi se detaşează cu

[1] Mihail Jora, Carte *poştală către Didia Saint Georges,* Bucureşti, 6 ianuarie 1961.
[2] Surogat (n. a.)
[3] Mihail Jora, *Scrisoare către Didia Saint Georges,* Bucureşti, 18 februarie 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

pregnanţă în seria de *fani* ai Marianei. Au îndrăgit-o pe când era în floarea tinereţii, splendidă şi captivantă, o însoţesc cu grija lor, acum când suferă de o boală necruţătoare care o ţintuieşte la pat. Maestrul îi descrie Didiei rezultatele nemulţumitoare ale operaţiei făcute de Mariana la Paris, ameţelile şi dificultatea de a merge. Dar moralul pacientei e ridicat, „humorul sănătos, gândirea sclipitoare."[1] Va reîncepe curând să scrie. Apoi trece la propriile probleme cu emfizemul şi anunţă că a început muzica la al treilea caiet „dedicat copiilor talentaţi", vestitul ciclu *Poze şi pozne.*[2]

În continuare, autorul îi dă veste Didiei de preocupările Doamnei sale, Lili, care „se pregăteşte să iasă în întâmpinarea celor 70 de ani, ce sosesc, în curând, călare pe o coadă de

[1] *Op. cit.,* p. 1.

[2] În fapt, caietele al doilea şi al treilea de *Poze şi Pozne* au fost dedicate Ilincăi Dumitrescu, harnică elevă pianistă. Datorită prieteniei dintre cele două familii, Ilinca a învăţat şi a cântat cu pasiune toate cele trei caiete, primite cu dedicaţie de la maestru, care le-a ascultat cu încântare în tălmăcirea micii artiste inspiratoare. (n.a.).

https://biblioteca-digitala.ro

mătură, eram să spun, pe o rachetă atomică. Dar faţă de noi e o copchilă."[1]

După o tăcere de trei luni, maestrul reia firul relatărilor privind bolile şi neplăcerile suferite într-o „vară îngrozitoare", petrecută la Mănăstirea Neamţului şi apoi la Bucureşti. Dornic de izolare, anunţă că a putut lucra în ultimele zile la al 36-lea lied compus pe versurile Marianei. „Tot azi", anunţă epistolierul, „am reînceput cursurile la Conservator, unde am fost solicitat să continui lecţiile de compoziţie, întrerupte anul trecut prin pensionarea mea. Se vede că îndepărtarea primită, fără a găsi om în loc, duce la chinezerii de genul acesta."[2] Nu lipseşte „buletinul" despre starea de sănătate a Marianei, care s-a înrăutăţit din cauza unei răceli virotice. Îi transmite Didiei, prin dânsul, gândurile cele mai bune, fără a putea încă să scrie, „ceea ce nu o împiedică, de altfel, să compună versuri de o rară frumuseţe."[3] După constatarea că Doamna Lili s-a obosit toată vara să-l îngrijească, încheie cu anunţul că în imobil se instalează gaze la sobe, care vor asigura căldura necesară la iarnă.

Următoarea scrisoare debutează cu un graţios omagiu adus corespondentei, considerând-o o demnă urmaşă „a Sevignoaiei care trăia la curtea lui Ludovic al XIV-lea".[4] Maestrul suferă şi e deprimat. La fel de necăjită e Mariana care „nu e în toanele ei bune". Cu toate acestea, prietena lor fermecătoare face planul unui caiet de conversaţie cu compozitorul Mihail Jora.[5] Apoi răspunde curiozităţii colegiale cu următorul paragraf-caracterizare: „Îmi ceri informaţii despre Aurel Stroe. E un autentic românaş, n-a fost elevul meu, e umplut de talent, dar e înnebunit de tehnica dodecafonică, pe care, cred că a şi depăşit-o, pentru a se apropia de muzica „concretă", sau de aceea „întâmplătoare".

---

[1] *Scrisoare din 7 octombrie 1963.*
[2] *Op. cit., p. 1.*
[3] *Idem, p. 2.*
[4] *Scrisoare din 28 aprilie 1964.*
[5] Un astfel de caiet, care ar fi devenit un document inestimabil, nu a apărut niciodată(n.a.).

https://biblioteca-digitala.ro

Paragraful ce urmează mi se pare antologic. „Mi-aduc aminte că bătrânul Caudella declara, acum 50 de ani, că nu pricepe muzica mea. La rândul nostru, strâmbăm din nas, când auzim capodoperele tineretului de azi. Sunt băieţii ăştia geniali, ori suntem noi constipaţi? Viitorul o va spune. De altfel, vorba Ta: „Artistului îi trebuie lăsat câmp liber. Nu trebuie oprit de la nimic, care l-ar face să se simtă bine." Se pare că tineretul de azi se simte bine înăuntrul acestui gen de muzică. *Grand bien lui fasse*.[1] „Mariana şi cu mine suntem veseli când primim vreo misivă buzoiană."[2] Aşa se încheie ultima scrisoare, cu un mesaj transmis din partea Marianei.

Urmează luni şi ani de suferinţă, după care, la 4 aprilie 1967, ea se stinge din viaţă. Lasă în urmă un copil de 13 ani, un soţ nemângâiat şi o mână de prieteni mai săraci cu o lume.

Prima misivă de după marea tăcere e o carte poştală trimisă din sanatoriul Otopeni, la 27 ianuarie 1968. „Am primit scrisoarea ta, care în prinsoarea în care mă găsesc îmi uşurează, ca orice suflu din afară, sufletul şi trupul."[3] Îi vorbeşte Didiei despre revista *Luceafărul,* în care s-au publicat 15 poezii inedite ale Marianei, „una mai frumoasă ca alta". Anunţă concertul de Mozart, cântat de Ilinca în stagiunea Radiodifuziunii, cu mult succes.

La 3 februarie 1968, maestrul omagiază din nou talentul epistolar al Didiei şi-i mulţumeşte că-i marchează cu interes deosebit zilele în care zace cu febră şi dureri, „lovit de tot felul de încercări fizice şi sufleteşti".[4] Din nou îi trimite un gând în memoria Marianei: „Ai dreptate în ce priveşte artista. Gândirea ei este unică; nu seamănă cu nimic şi cu a nimănui altcuiva. De la prima cetire a versurilor ei, în anul 1950, am fost lovit de originalitatea exprimării şi de nepreţuitele metafore ce împodobesc stilul ei. Avea un vocabular ce nu-l mai întâlnisem la vreun poet şi care m-a îndreptăţit să încerc, de la prima oră,

[1] *Să-i fie de bine.*
[2] Op. cit., p. 2.
[3] *Scrisoare din Otopeni, 27 ianuarie 1968.*
[4] *Scristoare din Otopeni, 3 februarie 1968.*

https://biblioteca-digitala.ro

să-l transpun muzical. Nu ştiu dacă am reuşit întotdeauna, căci vorba Ta: e o mare îndrăzneală să te atingi de unele poeme ale ei, cum ar fi „*Cântecul statuii adânci*", de pildă, dar nu m-am putut opri de a contopi simţirea mea cu a ei, în 50 de lucrări, de-a lungul a 17 ani de colaborare artistică".[1]

Urmează un pasaj extrem de semnificativ pentru stilul de evaluare al profesorului Mihail Jora. Imediat după decesul Marianei, fiica ei Ilinca, elevă în continuare a Liceului de Muzică nr. 1 din Bucureşti, la clasa profesoarei Maria Şova (1913-2007), a fost dată spre îndrumare superioară Cellei Delavrancea (1887-1991) la pian şi meşterului Jora însuşi la studii teoretice. Iată cum îi apreciază evoluţia în scurtul interval de la începutul colaborării cu copila: „În ce priveşte Ilinca, nu putem avea pretenţia ca la 15 ani să biruiască şi tehnica şi simţirea. Ilinca e o fiinţă ambiţioasă şi voluntară. E singura elevă din şcoală, şi probabil din toate liceele bucureştene, care în cursul anilor şcolari 1966-1967 şi 1967-1968 nu a avut nota 9 la vreo disciplină: numai 10. Socotesc aceasta drept un pericol, căci ar putea dovedi o mentalitate de bucher.[2] Şi totuşi nu e. Pricepe şi învaţă atât de uşor, încât, fără prea multă silinţă, izbuteşte a fi prima pe şcoală. Ca pianistă e la fel. Degetele merg de la sine, fără sforţare. Dar sufleteşte e prea crudă pentru a exprima simţirea fără greş dintr-un concert de Mozart. Şi totuşi, de când lucrează cu Cella, a făcut progrese şi în compartimentul expresie. Să aşteptăm încă un an, doi, pentru ca fata să se amorezeze. Atunci, adevărata înţelegere îşi va scoate, şi ea, urechile la iveală."[3] În continuare, gândul profesorului se îndreaptă spre o situaţie nedorită: „Florica[4] a ajuns atât de nervoasă, încât cu greu mai poate fi suportată de un elev, cât de cât talentat. Iată de ce Dan Grigore a fugit de la Florica şi s-a refugiat, şi el, la Cella."[5]

---

[1] *Op. cit., pp. 1, 2.*

[2] Persoană care învaţă ceva pe dinafară, fără a pricepe ce învaţă.(DEX).

[3] *Op. cit.*, p. 2.

[4] E vorba de Florica Musicescu (1887-1969), vestita profesoară de pian (n.a.).

[5] *Op. cit., p. 2.*

https://biblioteca-digitala.ro

În scrisoarea din 14 martie 1968, bolnavul internat la Otopeni de trei luni se plânge de afecţiunile sale vechi, profunde, acutizate. Aici are ocazia să se afle „înconjurat de aşa numiţi activişti şi activiste care pe vremuri, în „ilegalitate", au umplut sau nu puşcăriile şi care azi, la cea mai mică durere de cap profită de comodităţile Otopenilor pentru a se interna. După o săptămână pleacă şi vin alţii la fel. Rar câte un adevărat bolnav. De trei luni şi jumătate, de când mă aflu aici, s-au perindat zeci de tovarăşi şi tovărăşiţe cărora nu le-am putut desluşi nici numele, d'apoi mite să schimb o vorbă cu ei."[1] Povesteşte despre programul de filme aduse în spital de două ori pe săptămână, precum şi despre coada la telefon, ca să comunice cu lumea din afară. O evocă pe Lisette Georgescu,[2] prietena comună, care e, la rândul ei, bolnavă şi tracasată. Vizita ei în Elveţia, de unde tocmai s-a întors, a bucurat-o, dar i-a produs şi momente de stupoare. E vorba de o situaţie tipică pentru România sub Ceauşescu, în care oamenii erau privaţi de libertăţile elementare, aflată în contrast cu viaţa cotidiană normală dintr-o ţară ca Elveţia.

Cartolina din Otopeni, datată 1 aprilie 1968, consemnează a şasea lună de spitalizare. Maestrul nu se simte bine. Cu toate astea, speră să obţină învoire de la medici ca să ia parte la parastasul de un an al Marianei. Vrea să depună „un vraf de flori la mormânt. Timpul trece, Didie dragă, dar durerea creşte."[3] Apoi, ca răspuns la aprecierea corespondentei, potrivit căreia, „suita mică" şi cvartetul, compuse în anul 1917, respectiv 1926, ar fi foarte personale, autorul celor două lucrări îşi formulează astfel poziţia estetică şi meritul ca autor: „Ele reprezintă doar începutul unor încercări de muzică românească, care astăzi şi-au pierdut interesul. Căci poţi auzi săptămânal prin radio diferite manifestări muzicale ale

[1] *Scrisoare din Otopeni,* 14 martie 1968, p. 1.
[2] Lisette Georgescu (1906-1998) a fost pianistă, cântăreaţă de lied, corepetitoare la Opera din Bucureşti, o personalitate muzicală proeminentă şi un martor al vieţii artistice din România, cu volumul de memorii *Momente de viaţă*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983.
[3] *Carte poştală din Otopeni,* 1 aprilie 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

generaţiei de la 1930, ca să-ţi dai seama pe ce drum au apucat-o reprezentanţii ei. Ceea ce ştii mai puţin e dispreţul pe care aceştia îl aruncă generaţiei mele. E o segregaţie artistică de neînchipuit. Personal sunt încă respectat dar şi ignorat în acelaşi timp. *Ce dont je m'en f…, d'ailleurs*[1], pentru amândouă."[2] Avem aici o reprezentare tăioasă ca o lamă de cuţit asupra lumii muzicale româneşti de la sfârşitul anilor 60. Atitudinea stoică, epurată de orice înclinaţie spre autocompătimire, îl caracterizează pe bătrânul înţelept.

O lună mai târziu, la 5 mai, din aceeaşi cameră de spital de la Otopeni, rememorează prezenţa la mormântul Marianei după parastas şi a doua vizită la cimitir, de Paşti. Ambele deplasări s-au încheiat cu nemulţumire. I-a lipsit liniştea pentru reculegere, din cauza mulţimii „năvălind în zi de duminică. M-am întors la spital mai trist şi mai frământat decât la plecare…turmentat de a nu fi putut comunica sufleteşte cu Dânsa, hotărând că odaia de spital e mai nimerită pentru aşa ceva."[3] Apoi maestrul răspunde prietenei admiratoare, care îl asemuise cu Schubert, printr-o acidă punere la punct: „În ce priveşte comparaţia cu Schubert, ea e puerilă. Liedurile acestuia conţin lirismul cel mai pur, cel mai cald, cel mai fremătător. Numai Brahms şi Schumann au ştiut să-l egaleze, iar uneori să-l întreacă. În timp ce bietul de mine a zgâriat puţin epiderma, a scuturat abia praful de pe sufletul lui, a crezut că cloceşte ouă de privighetoare, dar nu a scos decât nişte puişori gingaşi, ce ciripesc, doar, a…dor de soare. Atât. Să nu te mai aud, deci, că apreciezi comparaţii proaste."[4] În încheierea acestui capitol, e evocată dificultatea de a compune, chinul în care se naşte un al 48-lea cântec pe versurile poemului Marianei „*Balada gândurilor."*

Epistola din 11 iunie 1968 e, de fapt, un bilet care însoţeşte trimiterea către Didia a ultimelor cântece pe versuri de Mariana. „Nu ştiu dacă se vor potrivi cu receptivitatea naturală a

[1] Ceea ce mă lasă absolut indiferent…de altfel.
[2] *Op. cit.*
[3] *Scrisoare din Otopeni,* 5 mai 1968.
[4] *Op. cit.,* p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

Ta. E atâta tristeţe în ele încât socot că aceasta nu poate fi „cântată" ca orice lied. E un vaer continuu, dramatic, ce cere un recitativ special, pe care l-am simţit sub forma aceasta, chinuit dar mândru şi interiorizat."[1]

Trei zile mai târziu, faptul că mesajele celor doi corespondenţi se încrucişează pe drum dă prilejul maestrului să reflecteze asupra comunicării lor de-a lungul vieţii: "ori numeroase misive în anii tinereţii şi ai bătrâneţii, ori lungi decade de tăcere indiferentă, între cele două extreme." El recunoaşte că „revenirea se datoreşte, desigur, scumpei dispărute, pe care continuăm, nemângâieţi, a o deplânge şi care şi-a manifestat, sub atâtea chipuri, afecţiunea pentru fiecare din noi, separat, şi împreună. În felul acesta se poate vorbi de un nou gen de intimitate, de prietenie, de afecţiune, create de o fiinţă ce le protejează chiar dincolo de mormânt."[2] Apoi schiţează o receptare obiectivă, din perspectiva publicului şi a interpreţilor, a ultimelor creaţii ale sale. „Dragă Didie, Cântecele trimese vor fi, desigur, puţin apreciate de lume. Sunt atât de interioare, încât cu greu vor găsi o ieşire spre lumina zilei şi spre satisfacţia ascultătorilor nepregătiţi, mai ales că, în general, cântăreţii nu ştiu „să zică", încât întregul înţeles al vorbelor cât şi încercarea de transmisie muzicală le vor rămâne străine. Unde mai pui că astăzi, muzica şi-a pierdut calitatea de balsam sufletesc şi că a devenit un rebus pur matematic. Vezi, pe vremuri în artă se făcea distincţia între frumos şi urât. Mai târziu se distingea o operă valabilă de una nevalabilă. Azi, deosebirea constă, doar, între tolerabil şi intolerabil. Fi-vor liedurile trimese, socotite măcar tolerabile de oameni ce nu ştiu cât de zguduit mi-e trupul şi frământat sufletul?"[3]

La 1 iulie 1968 maestrul îi recomandă Didiei să-i citească cel mai recent „*Moment"* inspirat de o scrisoare primită

[1] *Scrisoare din 11 iunie 1968.*
[2] *Scrisoare din Otopeni, 14 iunie 1968.*
[3] *Op. cit,* p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

de la Marcel Mihalovici (1898-1985)[1], apărut în ziarul *România Liberă*, în prelungirea lecturii plăcute, după cum i-a comunicat, a cărţii cu *Momente muzicale*[2] trimisă de autor. Cu sănătatea o duce prost în continuare. Ar vrea să meargă cu Lili undeva la munte, pentru a scăpa de canicula chinuitoare. Dar nu dispune de banii necesari unui sejur confortabil la Braşov, cum are nevoie, „după noile dispoziţii draconice luate."[3] Remarca e discretă, pentru ochii cenzurii, dar ne provoacă revoltă. Bătrân şi grav bolnav, fostul ostaş mare invalid din Războiul pentru întregirea Patriei, decanul de vârstă şi de conştiinţă al compozitorilor români, nu dispune de mijloace materiale suficiente pentru a se retrage undeva, într-o staţiune montană, la adăpost de caniculă. Se va duce însă, negreşit, „la cimitir, pentru a lua parte la inaugurarea statuii în marmură a Marianei pe mormântul ei, lucrare, se pare, foarte reuşită a lui Jalea."[4] Vizita se produce în zilele următoare, iar impresiile sunt împărtăşite în scrisoarea din 9 iulie 1968: „M-am târât miercurea trecută la cimitir, pentru a fi de faţă la inaugurarea monumentului în marmură. E artistic conceput, lipsit, dacă vrei, de o exactă asemănare a trăsăturilor, dar realizat – ceea ce era mai greu – într-un stil în care atitudinea dreaptă, privirea hotărâtă, demnitatea Ei admirabilă sunt reuşit reliefate, dând întregului monument înfăţişarea unei fiinţe ce gândeşte adânc şi acţionează cu spor. Meritul lui Jalea[5] e cu atât mai mare, cu cât a lucrat după fotografii. Dar Mariana nu prea era fotogenică. De aceea trebuie admirată măiestria sculptorului, care i-a descris sufletul, dacă nu faţa. Şi acesta este esenţialul. Multă lume, imense pete de flori, feţe triste şi îngândurate au luat parte la slujba bisericească pe care 3 preoţi au spus-o în minunat răcoroasa dimineaţă de 3 iulie. Apoi ferindu-mă de a

[1] Marcel Mihalovici (1898, Bucureşti - 1985, Paris), compozitor şi profesor, membru marcant al generaţiei maestrului Jora, discipol şi susţinător fervent al maestrului George Enescu, îndeosebi în ultima perioadă a vieţii, traversată în exil la Paris.
[2] Mihail Jora, *Momente muzicale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1968.
[3] *Scrisoare din Otopeni,* 1 iulie 1968.
[4] *Op. cit.*
[5] Ion Jalea (1887-1983), clasic al sculpturii moderne româneşti.

https://biblioteca-digitala.ro

mai întâlni oameni ce nu-i văzusem de peste opt luni, am plecat şi m-am încuiat din nou, în sihăstria mea de aici. Iar când mă voi întoarce singur la locul unde era strânsă gloata săptămâna trecută, voi depune, cum doreşti, două garoafe, una albă şi alta roşie, la picioarele Ei."[1]

De o obiectivitate exemplară apare aprecierea formulată de compozitor asupra fenomenului de receptare a operei sale: „Îmi spui că nu înţelegi liedurile mele, cele din urmă. E normal. Nici eu nu le înţeleg, doar aşa le-am simţit când le-am croit. De altfel, înţelegerea prea rapidă a unei lucrări nu hotărăşte calitatea excepţională a ei. Aceasta îmi aduce aminte de anii 1953, când mi se ceruse să scriu iute baletul *„Când strugurii se coc".* L-am schiţat în 3 săptămâni şi am poftit la mine comisia să-l audă. După ultimul acord ce l-am placat la pian, am întrebat: „Vă place?" Răspunsul unanim fu: „Admirabil!" „Da" am continuat eu, „ei bine, atunci am scris o muzică proastă." Această obrăznicie s-a confirmat oarecum, „*Strugurii*" pot fi populari, dar nu transcendentali. Iar când Mariana spunea că şi Enescu a scris rapsodiile, i-am răspuns: „Da. Dar cu deosebirea că ce a scris Enescu la 17 ani, eu am scris la 60"!"[2]

Scrisoarea din 17 decembrie dă seama despre felul în care a decurs adunarea generală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., desfăşurată în zilele de 11, 12 şi 13 decembrie 1968. „După două post meridiane[3] de vorbire, la care am fost solicitat să iau parte, pentru a preveni, dragă Doamne, ieşiri intempestive ale tinerilor aşa numiţi modernişti puşi pe scandal, m-am întors frânt acasă, azvârlindu-mă cu deliciu în pat, pe care l-am părăsit abia după 12 ore. Am luat, la discuţii, cel dintâi cuvântul, ce a fost apreciat de cea mai mare parte din ascultătorii din sală, care au încă oareşi care consideraţie pentru cei doi 7 ani, ai mei, aşezaţi unul lângă altul. Dar a treia zi, la dejunul oficial, cu toate că mi se rezervase locul la stânga marelui şef, nu m-am mai dus. Am sorbit acasă supa de legume

---

[1] *Scrisoare din Otopeni, 9 iulie 1968, p. 2.*
[2] *Op. cit.*, pp. 1, 2.
[3] *Scrisoare din 17 decembrie 1968. "Două post meridiane"* e o perifrază pentru două după amieze.(n.a.).

https://biblioteca-digitala.ro

şi înfulicat o tocană cu mămăliguţă.[1] Adunarea generală, după numeroase discuţii, s-a încheiat cu bine, adică s-a ales un comitet în care membrii majoritari sunt oameni moderaţi, iar Ion Dumitrescu, înconjurat de doi vicepreşedinţi şi 4 secretari, toţi cum se cade, rămâne mai departe preşedinte. Ceea ce trebuia dovedit pentru binele şi prosperitatea Uniunii."[2] Textul intervenţiei la conferinţă a fost trimis Didiei în aceeaşi scrisoare, în manuscris. S-a tipărit la vremea respectivă în revista *Muzica* nr. 1/1969, fiind cunoscut ca ultimul text al maestrului care apare într-o publicaţie.[3]

După relatarea evenimentului marcant din viaţa breslei, vine o savuroasă şi emoţionantă descriere a pregătirilor din familie pentru întâmpinarea sărbătorii Crăciunului. Încheierea e destinată, din nou, memoriei celei dispărute: „iar acum… rămâne, doar, audierea la radio a unor cântece ce deapănă firul câtorva amintiri, care se apropie, din ce în ce, în loc să se depărteze. Nu mai departe de acum o jumătate de ceas, am ascultat câteva din aceste cântece, cu ochii umeziţi. Şi pentru că veni vorba de astfel de amintiri, Te anunţ că a apărut în librării volumul de poezii postume, intitulat „*Iarba timpului"*. Îl voi căpăta mâine. Dacă nu-l găseşti la Buzeu, scrie-mi să ţi-l trimet prin poştă."[4]

Prin cartolina din 8 ianuarie 1969, maestrul îşi anunţă prietena că în luna mai urmează să primească *Premiul Herder* la Viena. „…Bine înţeles că nu mă voi duce în vechea capitală habsburgică, căci nu mai sunt exportabil, dar măcar să gâfâi *im schönen Monat Mai*[5] în Silvestru, căci dacă plec la Bellu

---

[1] Este marcat astfel afrontul adus şefului statului comunist, Nicolae Ceauşescu. Noroc că lipsa maestrului a fost mascată cu grijă maximă de organizatorii banchetului.(n.a.).

[2] *Scrisoare din 17 decembrie 1968.*

[3] Despre mersul lucrărilor, despre contextul politic şi istoric al acestei adunări generale găsim relatări ample în volumul lui Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii româneşti,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995, pp. 394-401.

[4] *Scrisoare din 17 decembrie 1968*, p. 2.

[5] În frumoasa lună mai.

https://biblioteca-digitala.ro

înainte, adio premiul şi onoarea."[1] Aici se cuvine să intervenim cu o informaţie suplimentară. După cum se ştie, fiecare laureat al prestigiosului premiu Herder avea îndatorirea de a recomanda un tânăr promiţător din ţara sa pentru a primi o bursă de studii la Viena. Propunerea maestrului Jora a fost tânărul pianist, pe atunci, Dan Grigore (n. 1943). Aceasta s-a datorat „fermei lui convingeri în marile posibilităţi ale lui Dan Grigore. Capitalul sufletesc pe care îl pusese Jora, Dan l-a restituit şi îl restituie de atunci cu mari dobânzi."[2]

La 5 martie 1969, autorul emite chiar din primele rânduri o zicere memorabilă, ca s-o consoleze pe Didia, suferindă în urma unei căzături: „Dragă Didie, la tinereţe „cazi" în pat cu voluptate; la bătrâneţe cazi sub sau pe lângă pat cu fractura colului femurului, sau cel puţin cu largi vânătăi. Bine că ai făcut numai o căzătură de genul celei din urmă…"[3] Apoi vorbeşte despre felul cum e receptată poezia publicată a Marianei: „Te miri de tăcerea ce acoperă noul volum al Marianei. E o naturală conspiraţie a tăcerii din partea aşa numiţilor poeţi de azi, care se simt, vrând nevrând, palizi faţă de marea personalitate a prietenei noastre. De aceea nu-i pot ierta cele două volume apărute, care au produs senzaţie în toate cercurile ce le-au cetit, şi se prefac că le ignorează. Degeaba, însă! Mariana rămâne incomparabilă, cu sau fără „dări de seamă" gazetăreşti şi nu tăcerea de aur o va împiedica să fie recunoscută mâine, drept marea poetă română a decadelor şase şi şapte, şi chiar probabil a veacului. Că doar nu Ana Blandiana sau Maria Porumbacu[4] îi vor face concurenţă."[5] Finalul epistolei e shakespearian: „Luna martie e de altfel special de generoasă cu mine. Toate gripele şi congestiile pulmonare acute de-a

---

[1] *Carte poştală din 8 ianuarie 1969.*

[2] Lisette Georgescu, *In memoriam Mihail Jora,* în *Mihail Jora. Studii şi documente, vol. 1,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995, p. 20

[3] *Scrisoare din 5 martie 1969.*

[4] Printr-o confuzie datorată, probabil, stării de emoţie deosebită, autorul comprimă într-unul singur numele a două poete celebre în epocă, Maria Banuş şi Veronica Porumbacu.(n.a.).

[5] *Scrisoare din 5 martie 1969.*

https://biblioteca-digitala.ro

lungul anilor, s-au lovit în acest anotimp. Babele şi Moşii nu mă iubesc. Iar acum că am intrat în ceata lor, se vor năpusti, prevăd, şi mai de hai asupra mea, socotindu-mă drept intrus. Vai de capul meu: tinerii mă resping ca având idei retrograde, iar bătrânii că nu împărtăşesc „înţelepciunea" lor. Ce să mă fac, dragă Didie?"[1]

Scrisoarea din 9 aprilie 1969 începe, şi aceasta, în chip memorabil: "Dragă Didie, nu am răspuns la scrisorile Tale decât printr-o telegramă deoarece atâta nu am nimic de făcut încât nu mai ajung să fac nici ce trebuie. Exemplu: de săptămâni zace a 15-a măsură, pe jumătate începută, a unui lied pe versurile *Aprilie* a Marianei şi nu am curajul de a continua: Începutul sfârşitului pare a fi, astfel, mai de mult început."[2] Urmează un emoţionant *faire part*[3] la plecarea Floricăi Musicescu din viaţă.[4] „Puţinele rânduri despre Florica, pe care ţi le trimet, nu ştiu dacă vor apărea în întregime. Un fost admirator al ei, care scrie un articol omagial despre ea, într-un viitor număr din revista *Muzica*[5], doreşte să citeze câteva rânduri aşternute de anumiţi prieteni ai Floricăi. Biata de ea, s-a chinuit mult şi îndelung cu cancerul, care plecat de la sân, acum câţiva ani, se întinsese în ultimul timp la plămâni, de nu mai putea respira decât, în mare parte, cu oxigen. Iată ce am trimes spre publicare:

Când am cunoscut pe Florica Musicescu ea îşi încheiase popasul la conservatorul din Lipsca[6], unde studiase cu Robert Teichmüller, eminentul profesor al tuturor studenţilor români pianişti, plecaţi în Germania, dornici de celebritate. Dar din câte am aflat de la însuşi profesorul, cât şi de la colege şi prietene ale ei, Florica Musicescu era împreună cu Muza Ghermani, Didia Saint Georges, Margot Cobâlcescu, deosebit de apreciată de el şi mai cu deosebire în ce priveşte

---

[1] *Idem,* p. 2.
[2] *Scrisoare din 9 aprilie 1969.*
[3] Anunţ.
[4] Tristul eveniment s-a petrecut la 19 martie 1969, la Bucureşti.
[5] Este vorba despre Theodor Bălan, care a publicat articolul omagial *Florica Musicescu* în revista *Muzica nr. 5/1969.*
[6] Leipzig.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicalitatea. Această opinie a fost, de altfel, confirmată de viitoarea muziciană, care neputând – din motive de sănătate – deveni artistă concertantă, s-a străduit toată viaţa să imprime altora adânca ei cugetare muzicală şi adevăratul înţeles expresiv al operei executate. Iar dacă nu a izbutit întotdeauna – cum e normal – ca din toţi elevii ei să creeze artişti desăvârşiţi, sămânţa aruncată a rodit în fiecare din ei, devenind artişti cinstiţi, iubitori ai corectei expresii muzicale. Şi au mai păstrat aceşti foşti elevi ai Floricăi Musicescu dragostea şi respectul pentru dânsa, dintre cari, unii, în ultimul timp al vieţii ei, s-au dovedit de un devotament fără preţ, uşurând, pe cât posibil, suferinţele acestei fiinţe cu suflet tot atât de înălţat pe cât îi era de curat crezul artistic."[1]

În final, sunt formulate câteva gânduri despre cele două mari prietene dispărute, ale căror morminte se învecinează în cimitirul Bellu: „Pe Lizetta nu am mai văzut-o. A fost, împreună cu celelalte nepoate ale Floricăi, de veghe la patul ei, toată iarna. Se perindau, moarte obosite, una după alta, căci Florica, în suferinţele ei, nu le menaja. Mormântul ei nu e prea departe de cel al Marianei. Acesteia i s-a făcut, duminică, parastasul de 2 ani, la Patriarhie, la care a slujit Vicarul. Se pare că toată slujba a fost mişcătoare. Eu nu m-am dus decât ieri la cimitir. A fost prima mea ieşire, pe o dimineaţă cald-însorită, după 4 luni de hibernare."[2]

Ultimul mesaj e o cartolină datată 4 august 1969. „Incapabil de a scrie capitole lungi, mulţumeşte-te cu aceste câteva rânduri ca răspuns la ultimele două lungi scrisori ale Tale."[3] Ideile sunt organizate în opt puncte: „1. Mulţam pentru firitisire, dar fiind născut pe stil vechi îl serbez la 14 august, de când aflasem că Mariana e născută la această dată, dar pe stil vechi. Ne obişnuisem să serbăm împreună această aniversare

[1] *Scrisoare din 9 aprilie 1969,* p. 1, 2. Textul pregătit de maestru nu apare citat în articolul lui Theodor Bălan despre Florica Musicescu. Până în prezent nu am identificat vreo revistă unde să fi fost publicat.(n.a.)
[2] *Op. cit.,* p. 2.
[3] *Carte poştală din 4 august 1969.*

https://biblioteca-digitala.ro

şi de atunci nu mă mai întorc înapoi."[1] De interes general este şi punctul 3, în care îi cere Didiei părerea sinceră despre monografia *Mihail Jora*, publicată de curând de George Sbârcea. Punctele 7 şi 8 încheie corespondenţa în ton sfâşietor: „Sănătatea mea şchioapătă din ce în ce. Am mai rămas cu un fir de răsuflare. Te sărut, M."[2] Scrisul e chinuit, se vede urma apăsării inegale a tocului pe carton. Îi e greu să mai aştearnă gânduri pe hârtie. A fost un ultim efort. De-aici încolo, va fi tăcere.

Pachetul cu scrisori e însoţit de două tăieturi din ziare, trimise de maestru Didiei, spre documentare. Prima e din ziarul *România Liberă* din 19 mai 1965 şi conţine o cronică a Adei Brumaru la noua montare a baletului *Întoarcerea din adâncuri.* A doua, extrasă din *Gazeta literară,* din 4 ianuarie 1968, e un interviu cu titlul *Cu maestrul Mihail Jora despre baletele sale,* semnat de Ion Ianegic. În răspunsurile maestrului regăsim importante idei, atitudini, sintetizări care ne pot ajuta să-i înţelegem mai bine opera şi crezul artistic. Alături de toate acestea, se mai află, adresate Didiei, trei scrisori de la Mariana Dumitrescu: una din 5 XI 1958, în manuscris, o carte poştală cu imaginea Bisericii Stavropoleos din Bucureşti, dactilografiată, datată pe plic 25.10.1964 şi o scrisoare tot dactilografiată, din 7 februarie 1966.

După ce am parcurs întregul conţinut al anvelopei cu scrisori, o imagine de ansamblu prinde contur. Ni se prezintă ca un fel de raport despre sine al artistului aflat în iarna vieţii. În primul plan stau grijile, necazurile, bolile, lungul cortegiu al supărărilor bătrâneţii. Tot în zona prioritară se aşează tema creaţiei, cu frământările, crizele, încercările prin care trece compozitorul. Legat de acestea, se desprinde exerciţiul permanent de autoevaluare şi de supunere a operelor sale la dispoziţia judecăţii confraţilor, a prietenilor, a publicului. Are loc, de asemenea, fenomenul de observaţie istorică asupra evoluţiei gustului muzical. Privirea ascuţită îl ajută să pună diagnostice precise, nuanţate şi foarte realiste. Maestrul defineşte rostul şi

[1] *idem*
[2] *Op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

rolul muzicii în cultura epocilor succesive, pe parcursul secolului XX, formulează judecăţi estetice de o justeţe fără greş, se poziţionează prin crezul artistic personal, faţă de curentele şi şcolile de gândire moderne şi avangardiste. Vom admira cu atât mai mult capacitatea de sinteză, viziunea diacronică a artistului, care, într-un simplu paragraf de corespondenţă particulară, găseşte resursa intelectuală de a consemna lapidar modul cum a evoluat estetica receptării operelor muzicale: „dacă pe vremuri", spune el, „se făcea distincţia între frumos şi urât", iar „mai târziu s-a făcut deosebirea între o operă valabilă şi alta nevalabilă", iată că la sfârşitul vieţii sale s-a optat „între tolerabil şi intolerabil"[1]. Cât de surprins ar fi maestrul astăzi, să constate că, sub faldurile polimorfe ale postmodernismului, orice abordare este tolerabilă! Şi nici nu se mai impune vreo judecată estetică fermă, vreo ierarhizare, astfel încât alegerea lucrului bun de cel prost să fie practic posibilă! Cât de rău s-ar supăra să vadă instalată această democraţie păguboasă a convieţuirii valorilor alături de nonvalori, a autenticului lângă contrafăcut, într-o veselă confuzie nesancţionată în vreun fel!

Ceea ce uimeşte cu deosebire în modul său de a se raporta la mediul artistic contemporan, este faptul că se simte mereu vizitat de îndoială. Artistul nu elaborează sentinţe şi nu dă verdicte. El observă, urmăreşte pe durată lungă, analizează, simte cu o acuitate extremă fenomenul muzical din preajma sa, iar apoi se întreabă, spre exemplu, în ceea ce am putea numi *la querelle des anciens et des modernes*[2]*:* „Sunt băieţii ăştia geniali, ori suntem noi constipaţi?" Poate că lucrează aici şi pedala de surdină pe care înţelepciunea vârstei l-a ajutat să o exerseze cu artă. Maestrul n-a fost întotdeauna atât de precaut şi tolerant. Cei ce i-au fost în preajmă nu uită judecăţile sale aspre, care cădeau ca o ghilotină, atunci când producţia muzicală aflată în discuţie depăşea limitele acceptării. Temperamentul său pasionat, romantic îl conducea uneori spre astfel de izbucniri de împotrivire furioasă, imediat calmate, însă, de bunătatea firii şi de o îngăduinţă seniorială ce-i era, de

[1] Mihail Jora, *Scrisoare din Otopeni,* 14 iunie 1968, p. 2.
[2] Cearta bătrânilor cu cei moderni.

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea, caracteristică. Acum, în străduinţa de a fi drept cu sine şi cu ceilalţi îl simţim a fi pasionat, dar niciodată cinic sau revanşard. Cred că în nobleţea sufletului său, maestrul nu ştia să urască. Reacţia cea mai puternică e cea de perplexitate, atunci când se simte respins sau ignorat. Atent la nuanţe şi sensuri, are darul de a extrage esenţialul din orice întâmplare muzicală. E preocupat de soarta muzicii româneşti, pe care o urmăreşte cu fervoare, ca pe cea mai scumpă cauză personală.

Din lectura acestor texte se desprinde o enormă capacitate de iubire, cultul camaraderiei, al prieteniei, al cavalerismului, respectul faţă de fiinţa umană, faţă de înaltele valori umaniste. Şi un umor plin de farmec.

Nu în ultimul rând, se impune să observăm uimitorul talent literar al epistolierului, splendoarea limbii române în care scrie. Paginile compuse de el curg, în dulcele grai moldovenesc, cu ziceri seducătoare, ca un cântec de demult, din vremurile moşilor şi strămoşilor noştri.

E multă suferinţă, e dragoste şi credinţă în mărturisirile făcute cu jumătate de voce, de un om care-şi încheie socotelile cu lumea, lăsând să apară la vedere ceva din laboratorul meşterului, ceva din sursele sale de inspiraţie, ceva din truda fără capăt pentru modelarea operei.

E atent la lucrurile grave dar şi la cele mărunte, de fiecare zi. E disponibil să se implice în viaţa breslei şi totodată să urmărească activ formarea temeinică a unor tineri talentaţi. Se înclină cu tristeţe în faţa memoriei prietenilor şi cunoscuţilor care dispar pe rând din preajma sa, iar alteori salută o logodnă, o căsătorie, se ocupă cu tandreţe de relaţia dintre părinţi şi copii. Tragediile, dezamăgirile nu l-au acrit, ba poate, dimpotrivă, s-ar crede că i-au întărit darul de a ierta. O concluzie se conturează, în cheia stoică a felului său de a fi: viaţa trebuie suportată cu demnitate, cu toate cele ce ni s-au dat să le ducem. Astfel, din filele îngălbenite apare figura singulară prin eleganţă, cumpănire, abnegaţie, a unuia dintre adevăraţii „boieri ai minţii” din cultura română.

https://biblioteca-digitala.ro

B I B L I O G R A F I E

Bălan, Theodor, *Florica Musicescu,* în revista *Muzica* Nr. 5/1969.

Bălan, Theodor, *Prietenii mei, muzicienii,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1976.

Bălţuţă, Steliana, *Amintiri despre o pianistă, un pian, o compozitoare, o creaţie. Didia Saint Georges,* în volumul *Botoşani, oraş al Muzicii şi Culturii,* Ed. Artes, Iaşi, 2014.

Buzilă, Serafim, *Enciclopedia interpreţilor din Moldova,* Ed. Arc, Ed. Museum, 1999.

Constantinescu, Dan, *Mihail Jora, profesorul* şi *Gânduri despre Mihail Jora,* în volumul *Dan Constantinescu: Esenţe componistice,* de Valentina Sandu-Dediu şi Dan Dediu, Ed. Inpress, Bucureşti, 1998.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universul muzicii româneşti,* Ed Muzicală, Bucureşti, 1995.

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon, vol. 4,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2001.

Dumitrescu, Mariana, *Poezii,* Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1967.

Dumitrescu, Mariana, *Iarba timpului,* Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1968.

Georgescu, Lisette, *Momente de viaţă,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1983.

Jora, Mihail, *Momente muzicale,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 1969.

Jora, Mihail, *Studii şi documente, vol. I,* ediţie îngrijită de Ilinca Dumitrescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1995.

Paladi, Marta, *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu, întemeietoare de şcoală,* Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2012.

Popa, Florinela, *Mihail Jora – un modern european,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2009.

Popescu, Mihai, *Repertoriul general al creaţiei muzicale Româneşti,* 2 vol., Ed. Muzicală, Bucureşti, 1979, 1981.

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000,* Ed. Muzicală, Bucureşti, 2002.

Sbârcea, George, *Mihail Jora: biografia unui compozitor român din* secolul XX, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1969.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Lavinia Coman

Mihail Jora to Didia Saint Georges
An Original Epistolary Series

A package of eighteen letters written by maestro Mihail Jora to Didia Saint Georges make the object of the present study. The owner of this little original epistolary treasure unveils the content of ideas and significant facts that unfolded between 1961 and 1969, as they are reflected in these letters. Implicitly, the author describes the social, political, intellectual, and artistic life in that period. Maestro Jora's perspective over his own compositional activity as well as over that of some of his friends and fellow composers, the connections between certain personalities and various aesthetically-oriented groups as he presents them to his correspondent – a lifelong friend from the musical world –, all this comes across as a direct testimony and a moral guide. We thus have the opportunity to reflect intensely on the individual and collective destinies of important Romanian artists in the age when Ceaușescu's totalitarian regime was being consolidated – in the sixth decade of the past century.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

PRIVIREA ESTETICĂ (II)

George Balint

Cap. IV. Procesul contemplării

a. Raţiunea relevării centrului; expresia de interval

Ca mod al privirii estetice, contemplarea constă într-un demers subtil de relevare a centrului din imaginea obiectului (încercuit). Procesul relevării centrului este de natură inițiatică, implicând o *disciplinare* a privirii prin mai multe etape. După aceea a însușirii sensibile (deja petrecută) și a proiecției ideatice (judecată prin raportarea la o figură superlativă, precum cercul[1]), începe un parcurs concentric care necesită aducerea privirii pe niveluri superioare celor de simț (sensibilitate, particularitate, subiectivitate) și rațiune (ideitate, universalitate, obiectivitate). În fond, acest parcurs va scana permanent *diferența* între poziția ideatică (rațională) a centrului proporționat (obiectivat) geometric și aceea expresivă

[1] Pot fi concepute și alte figuri geometrice superlative. „Când știința antică a descoperit *muzicalitatea* singurelor cinci tipuri de perfecțiune formală cu ajutorul unor demonstrații matematice riguroase care arată că numai cubul, tetraedul, octaedrul, icosaedrul și dodecaedrul îndeplinesc aceste condiții de regularitate absolută, tocmai pentru că raporturile dintre vârfuri, muchii și fețe sunt în același timp tipuri de consonanță, *armoniile geometrice* – cum au fost denumite poliedrele regulate – au fost ridicate la rangurile de esențe, adică stări ultime de echilibru ale alcătuirilor materiei, simbolizând cele patru elemente (apa, pământul, focul, aerul), iar al cincilea, *quinta essentia* (chintesența) ce le poate învălui pe toate, devenind simbolul cosmosului.” Alexandru Leahu, *Introducere la o retrospectivă a doctrinelor estetico-filosofice referitoare la muzică*, cit.p.40, în *Estetica muzicalaă – un altfel de manual*, UNMB, Buc. 2007

https://biblioteca-digitala.ro

(irațională) a centrului imaginii intuite (subiectivate). Cum privirea estetică nu este conjugată lucrativ, nu se pune problema aducerii pozițiilor celor două centre într-o situație de impecabilă suprapunere axială, ci, dimpotrivă, a dobândirii diferenței între acestea ca *expresie de interval*. Putem spune că *privirea estetică se orientează (asupra centrului) printr-o expresie de interval*.

N.B. Proiecția unui principiu formal apropric prin privirea estetică este de mod *inductiv*. Acesta nu rezultă deci pe cale analitică, prin decompunerea imaginii obiectului în vederea decriptării unor relații de coeziune din care să se *deducă* un anume tipar formal. De aceea, inducerea unui principiu formal se poate face deopotrivă intuitiv (empiric) și rațional (științific).

b. Sentimentul intervalului: *îndepărtare*; *apropiere*

Ca areal al privirii estetice, intervalul expresiv este de natură dinamică, rezultând din conjugarea ipostazei centrului ideatic – considerat ca *cert-inefabil* și atemporal (exclusiv spațial-abstract/simbolic) – cu a celui imaginal – perceput ca *relativ-afabil* și temporal (incluziv spațial-concret/figurativ). În oricare moment al parcursului, dacă privim dinspre capătul cert (centrul obiectiv-ideatic) către unde tocmai ne aflăm, expresia intervalului (între cele două centre) este de natură descentrică – *melodică* sau *narativă* –, prin aceea că descrie o *îndepărtare* (înstrăinare) dinspre actualitatea originii. Nesfârșitul acestei îndepărtări resortează conceptul de *melodie-infinită*. Dacă privim dinspre capătul relativ (centrul subiectiv-concret) – unde ne situăm propriu-zis (pe parcurs) față de originea ideatică (spre care tindem) – expresia intervalului este de natură concentrică – adică *armonică* sau *concluzivă*, invocând o finalitate (cadență ultimă) ca *apropiere* (în-asemănare) de/către actualitatea originii. Posibilitatea apropierii de centrul ideatic (finalizator/cadențial) determină conceptul de *formă*. Observăm și că originea este un indice de actualitate perenă, pe când efectivitatea unui moment sau altul din parcurs ține de efemeritatea unei actualități. În mod cert, există un singur aspect de perenitate și o multitudine de dubii posibile sau aparențe ale efemerității.

https://biblioteca-digitala.ro

c. Parcursul privirii estetice: *sens* și *devenire*

Etapele parcursului privirii estetice prin intervalul expresiv implică diferite stări de conștiință tinzând în contemplare. De la privirea înconjurătoare, trecând prin alternanța narativitate/melodizare – finalitate/cadență, prin care se declină însuși *sensul* contemplării ca *valoare* de atribut al privirii estetice, se ajunge progresiv la stadiul unei contemplări creatoare. Totodată, acest proces reciclează substanța privirii – din material-discursivă (înconjurul ideatic), prin reflexiv-incursivă (intervalul expresiv), la spiritual-pluriversală, fără limite de anterioritate/incipit și posterioritate/ finalis (anintervalică). Sensul contemplării implică o dialectică a alternanței între cele două tipuri de privire estetică – cursiv-melodică și discursiv-cadențială – care se sintetizează pe măsura conceptualizării. Iar abstragerea prin concept nu este posibilă în afara limbajului, ca vorbire coerentă, logică. Însă „a vorbi nu înseamnă a gândi logic, dar a *gândi logic* înseamnă, totodată, *a vorbi*", precizează criticul și filozoful idealist italian Benedetto Croce (1866-1952) – în *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală – teorie și istorie*, cit. p. 96, Ed. Univers, 1970.

Întrebuințând limbajul în mod logic aflăm și propunem concepte menite să structureze privirea estetică. Aceasta conferă osatură contemplării, permițându-i să devină activă fără să se decontureze în analiză. Opus acțiunii, o contemplare împrizonierată pasivității (din inerția uimirii inițiale) nu va putea ajuta devenirii conștiinței (persoanei) ca atare, determinând în cele din urmă înclinarea către abisal, ca limită naturală a omului cultural. Căci, în margina sa abisală, omul cultural nu redevine animal (evoluția speciilor nu reversibilizează), ci *monstruos*. În volumul său „*Despre minciună*" (ed. Humanitas, 2007) filozoful Gabriel Liiceanu citează un vers din prima strofă a cântului corului din *Antigona* de Sofocle: „*Multe sunt chipurile pe care le ia cumplitul-nefamiliar (polla ta deina), dar cel mai cumplit dintre toate este omul* (*to deinotaton*)." (cit. p. 37).

Dotând privirea estetică cu concepte, aceasta capătă valențe de cunoaștere științifică, chiar dacă exclusiv teoretice. Putem admite că privirea estetică probează experimental

https://biblioteca-digitala.ro

(teoretic), iar nu experiențial (practic), întrucât tinde spre invariabila universalului, spre deosebire de privirea angajată discontinuu (emoțional) în variabilele modurilor particulare. Tocmai de aceea obiectul privit apriori poate fi deopotrivă natural (ivit fenomenal) sau artificial (manufacturat tehnic). Altfel zis, nefiind fundamental lucrativă, privirea estetică nu poate fi nici predictivă (canonică). Facultatea ei nu livrează tipare, ci idei. Dacă ne propunem ca, urmând un model al privirii estetice, să realizăm, chiar și numai figurativ, o lucrare artistică, vom eșua într-o umbră al cărei conținut este nu doar improbabil, ci și imposibil. O umbră vidă și a nimănui. Apare riscul derapării în ideologie. Exersarea unor atari umbre poate fi utilă doar în atelierul scolastic, pregătitor (sub o vigilentă călăuzire) pentru posibilitatea unui fapt de privire autentică.

Din cele spuse în acest capitol înțelegem că obiectul privit sub aspect estetic rămâne intact în raport cu procesul devenirii privirii. Aceasta nu-i modifică nici imaginea și nici substanța, nu-l dislocă/ rostogolește și nici măcar nu-l legitimează. Ea doar îl înconjoară reflexiv. Iar asta nu este puțin lucru, pentru că prin chiar acest fapt, imaginea-obiect devine din reprezentativă în semnificativă. În cele din urmă, a privi estetic este sinonim cu *a semnifica reflexiv*. Iar expresia reflecției comportă intonația interogativă, problematizatoare. De fapt, fără interogație reflecția este inexprimabilă, iar fără reflecție privirea nu are orizont de intervalitate expresivă, fiind legiuită exclusiv emisiei instrumental-vietudinale, prin *semnale* de existență.

Cap. V. Dialogul privirii estetice

a. Două întrebări constitutive privirii estetice

Constituția privirii estetice prin limbajul vorbirii logice se articulează din resortul a două întrebări:

1. **Întrebarea *inițiativă***: *Cum este* ceea ce-mi apare (*ultra* real/exterior) ca *expresie* (muzicală)?

Lămurire: Real sunt *eu-cu-tot-odată*, în radicalitatea existenței mele. Senzația, intuiția și conștiința că sunt provin din incidența cu Lumea (exterioară) și cu Sinele (lăuntric), în raport faptul că sunt. Acestea-mi vor servi devenirii (prin făurirea unui destin).

https://biblioteca-digitala.ro

Ultra-real e ceea ce amplifică realitatea întru-un registru subtil, sublimativ (spiritual), *revelator*.

Întrebarea inițiativă orientează dintru început privirea estetică asupra ***calității*** obiectului ca *imagine*, iar nu la obiectul ca atare (sub-imaginal), în materialitatea sa. *Criteriile* prin care îi recunosc obiectului o *valoare* de imagine (sonoră) și de *expresivitate* (muzicală) constituie meniul de vocabular teoretic cu care poate fi jalonată orientarea privirii estetice. În această situație funcția privirii estetice este de ***intermediere*** între intenția privirii și imaginea-obiect a acesteia. Prin intermediul privirii estetic-inițiative se poate deslușI o calitate formală posibilă (nu însă și unică) a imaginii obiectului (intermediat cu privirea).

2. **Întrebarea *edificatoare***: *Cum să fiu* astfel încât ceva să-mi survină (*infra*-real/interior) ca *impresie* (muzicală)?

Lămurire: Se are în vedere *subiectul orientat distinct* (autentic) asupra ființei ce-l încuprinde. El trebuie să se i *acordeze* privind către un orizont de ființare înțeles ca *propriu-destin*. Tensiunea privirii-la-orizont face ca ființei să i se releve conturul (linia orizontului) în mod deslușit (aievea). Infra-realul este un registru de adâncime al realității amplificate în zona de *înfiorare*, acolo unde se percepe ca *mister*. În această situație, funcția privirii estetice este de ***prindere*** prin fenomenalitatea contopirii intenției privirii cu substanța imaginii obiectului (de-prins). Nu mai vorbim de o jalonare a orientării privirii, ci de o menținere cât mai nealterată a imaginii în sinele persoanei, fapt posibil câtă vreme nu se încearcă cugetarea rațional-analitică a acestei însineizări. A vedea imaginea ca substanță presupune deconturarea ei spre a-i absorbi fondul de mister. Tipul aformal al chimiei dintre fondul de mister și sinele înfiorat generează (în persoana privitorului) *impresia* unei stări de *trăire lăuntrică* (aconceptuală), autentică, chiar dacă nu și perenă/definitivă. Cum să mă păstrez într-un contact impresiv de substanță pe relația imaginii ca fond (de mister) *întru* sinele-mi ca însumi (de înfiorare) este o chestiune care, pe linie de metodă, pretinde gândirii transgresarea reperelor de limbaj, tinzând în registrul cuantic al instantaneității.

https://biblioteca-digitala.ro

b. Răspunsuri posibile la interogația privirii estetice

1. Răspunsul inițiativ – de ordin *cognitiv*

– pretinde *distincția* între ceea ce întrezăresc ca muzică *din* ceea ce ține muzica în ascunsul său, respectiv din zgomot. Pornim de la patru perspective:

a. **FIZICĂ** (științifică) – obiectivă;
Fond: *Fenomenal* (haotic) – *vietudinal* (cosmic)
- **Oscilație-*Vibrație***
în ambitusul senzației **auditive** (corporale);

- Inauzibil (opac) – *Auzibil* (rezonant)
în dimensiunea intensității (I);
- Dens – *Rarefiat* / compact-aerat
în spectrul timbralității (T);
- Gros – *Subțire* / grav-acut
în registrul (Rg) înălțimilor (H);
- Continuu – *Discontinuu*
în modul duratei (D)

b. **IMAGINATIVĂ** (estetică) – subiectivă;
Fond: *Respingător* (hidos) – *atrăgător* (fascinant)
- **Urât-*Frumos***
în ambitusul percepției **emoționale** (sufletești)

- Strigător (grosier, strident) – *Șoptitor* (subtil, discret)
în pertinența conturului (prezentării, impresiei)
- Zgomotos – *Melodios*
în concretitudinea aspectării
(reprezentării, sugestiei)
- Disonant (întunecat) – *Armonios* (luminos)
în accepțiunea tradiției
(conservării, conformării)
- Temporal (mobil, procesual) – *Spațial (imobil, ipostatic)*
în actualitatea faptului (formalizării, modelării)

c. **TEHNICĂ** (lucrativă) – practică;
Fond: *Natural* (nativ, dat) – *artificial* (faptic, de-dat)
- **Ineficient – *Eficient***
în ambitusul percepției **rațională** (mentale)

- Plurivalent – *Monovalent*
în conotarea simbolică/semnificativă (ideea)
- Inadecvat – *Adecvat*
în relevarea sensului/focalizării (scopul)

https://biblioteca-digitala.ro

- Incoerent – *Coerent*
  în exprimarea înțelesului/interpretării (metoda)
- Friabil – *Fiabil*
  în posibilitatea utilizării/instrumentării (funcția)

c. **CARACTERIALĂ** (etică) – culturală (eonică);
Fond: *Nelegiut* (anistoric, spontan) – *legiuit* (istoric, determinat)
  - **Rău-*Bun*** în ambitusul percepției **axiologice** (de conștiință)

- Conflictual (masculin/major)– *Conciliant* (feminin/minor)
  în polaritatea tematică (complementaritate)
- Descentric (atomizator) – *Concentric* (integrator)
  în coeziunea expresiei (unitate)
- Nelimitativ (deliberativ) – *Delimitativ* (imperativ)
  în ramificarea expresivității (diversitate)
- Ateleologic (incadențial) – *Teleologic* (cadențial)
  în felul participării (unicitate)

În toate perechile de contrarii listate mai sus termenul secund este conținut-*în* și totodată provine-*din* termenul prim pe care-l și evocă. Generic, termenul prim reprezintă *realitatea* ca *totalitate eterogenă la infinit*, iar termenul secund particularizează *idealitatea* ca *unicitate omogenă în absolut*. Sub aspect estetic, bunăoară, zgomotul învăluie muzica. Altfel zis, *în cuprinsul oriărui zgomot poate fi întrezărită o muzică*.

Fiecare dintre perechile tetradei fizic-imaginativ-tehnic-catacterial subîntinde relația *ordine-dezordine*, sinonimă pe planul conștiinței celei de *prezență-absență* sau *posibilitate-realitate*, în care fiecare termen poate fi luat ca prezumție pentru un mod de acțiune. Astfel: din prezumția de ordine se resortează acțiunea cercetării – spre aflarea unor legi posibile; pe prezumția de dezordine se motivează acțiunea implementării – spre a genera o altă realitate. Considerând cultura ca realitate posibilă doar omului, ea se prezintă simultan în ordine și dezordine, în funcție de perspectiva abordării. Dacă este privită ca dezordine reală (generată probabil de o inflație de diversitate sau complexitate), se motivează apelul la unitate ori simplitate. Dimpotrivă, considerată ca excesiv ordonată (prin uniformitate) se justifică introducerea unor noduri de dezordine care să dinamiteze o posibilă mineralizare. Vorbim în fond de două

https://biblioteca-digitala.ro

perspective prezumând resorturile dinamicii culturii: *inerția* – referită tendinței (colective/conformative) de gripare (mineralizare) într-o ordine predată (anterioară/reală); *inițierea* – corespondent intenției (individuale/inovative) de glisare dintr-o ordine deja-dată în alta (ulterioară/posibilă), prin subminarea ori diluarea relațiilor de coeziune ale celei dintâi. În aspectele lor pozitive, inerția corespunde tradiției, conținând piloni de clasicizare (fundamentare, păstrare), în vederea unor posibile edificări; inițierea ține de creație, generând catene de modernizare (transformare, schimbare), în perspectiva unor noi adecvări).

Între perspectivele sonore, am menționat estetica la pct. b. Perechea generică a subiectivității privirii indică faptul că frumosul provine din urât, iar nu invers (urâtul ca deformare a frumosului), ceea ce înseamnă că frumosul ca atare este o proiecție de idealizare formală, respectiv un chip imaginar, și nu rezultatul unei spontane trăiri senzual-erotice. Frumusețea este recunoscută doar într-un cadru cultural de accepțiune, și care nu are de-a face cu impulsul natural al atracției către ceva de gustat (ca hrană) sau de cuplat (spre perpetuare vietudinală). De aceea frumosul se consituie ca imagine-de-veșmânt, referit deci suprafeței formale, respectiv zonei de contact nemijlocit. În natură lucrurile sunt ori necesare, ori indiferente. Doar în cultură ele se conturează ca semnificative și/sau nesemnificative, prin cele două perspective fundamentale – lucrativă și reflexivă – de valorizare: *practic* utile și/sau inutile, respectiv *aspectativ* (estetic) artistice (profunde) și/sau decorative (superficiale).

Pe linie teoretică, estetica „vizează, cu precădere, decelarea conceptuală și înțelegerea naturii, structurii și corelației dintre *obiectul artistic*, *trăirea estetică*, *obiectul estetic* și *opera de artă* (s.n.)."[1] Putem pune în analogie reperele acestei tetrade cu cele deja listate referitor la distincțiile de ordin muzical: obiect artistic ca *sonoritate culturală* (obiectiv/

[1] Contantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de Filosofia artei, mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Ed. Universitatea Națională de Arte, București, 2017,Vol. I, partea întâi, cap. I, cit. p. 19

https://biblioteca-digitala.ro

generic); trăire estetică ca *sensibilitate muzicală* (subiectiv/ particular); obiect estetic ca *sens muzical* (simbolic/ideatic); operă de artă ca *valoare muzicală* (reflexiv/caracterial).

NOTĂ Pornind de la o definire rezumativă a operei ca „ceva constitutiv ființării umane și referit capacitații sale de a produce *tehnosfera,* adică un univers de „obiecte" care nu sunt existente în natură"[1], C. Aslam precizează: "Obiectul artistic în ipostaza de *téchnē* este un artefact cu proprietăți tangibile, iar ca obiect estetic este un „semn" purtător al valorii estetice (numită în mod tradițional „frumos" și înțeleasă, odată cu modernitatea, ca plăcere) [...] Ca operă de artă, obiectul artistic este o valoare culturală ce produce un *sens al vieții*, bucuria de a trăi semnificativ, mijlocind totodată și nevoia profund omenească de autocunoaștere.[2]

Corespondent celor patru coordonate (ITHD) ale sunetului muzical, perechea urât→frumos se declină la limită astfel: I = *strigat* (semnalizat) → *șoptit* (adresat); T = *zgomotos* (murdar) → *melodios* (curat); H armonică (acordică) = *întunecat* (nerezonant, obscur) → *luminos* (rezonant, clar); D mișcării = *temporală* (expresivă prin transformare/mobilizare) → *spațială* (expozitivă prin buclare/pulsare sau fixare/menținere). Conceptual, la nivel micro-formal se lucrează cu durate spațiale (fixe), determinându-se elementele de limbaj sau vocabular; pe nivelurile macro-formale sau compuse se operează cu durate temporale (mobile), reliefându-se valorile de expresivitate sau frazare/textualizare (ca sens muzical).

2. **Răspunsul edificator** – de ordin *reflexiv* – implică *asemănarea* între ceea ce consider drept muzică *prin* ceea ce îmi este/asum ca destin (rost).

În acest caz, termenul prim (generic sau obiectiv) e faptul că sunt racoradat unui orizont, fiind orientat către un ideal spre care mă încumet să tind. Această năzuire volitivă (deliberată) o numim *intenție*. Pe măsură ce intenționez, linia orizontului se certifică ca atribut de un anumit fel (al orizontului). Acest atribut, rezultând din travaliul intenționării, constituie termenul secund (particular sau subiectiv).

[1] Op., cap. II, cit. p. 25.
[2] Ibidem. cit. p. 26

https://biblioteca-digitala.ro

Paradoxal, atributul orizontului tușează din interior, ceea ce înseamnă că proiecția sa are un resort lăuntric, în persoană, iar nu exterior, în umbra (din afara) acesteia. Mai clar: dinăuntru survine substanța, dinafară se zărește conturul. Prin urmare, muzica, imprimată (edificată) ca linie a orizontului (idealitate), este o substanță de *conținut* (intențional). Exprimată (certificată) ontologic ca areal (domeniu) al realității (alteritate/ vizibilitate), este conturul unei *forme* (spontane). În vreme ce formele pot fi experimentate și exersate disciplinativ (metodic, sistematic) – pe linie instituțională, mijlocită (instrumentală) –, conținutul se sintetizează/procesează organic (natural, irațional) – prin experiențiere nonlineară și nemijlocită (ființială).

Cu formele avem relații de incidență (prin diferențiere și însemnare), ceea ce reclamă *aflarea* legilor de predictibilitate (proiecție) și compunere (manufacturare). De aici, *evocările* narativ-metodologice atemporale (mitice, originare, metafizice).

Cu substanța avem o relație de apartenență (prin similitudine și asimilare), ceea ce determină *inițierea* proceselor de orientare (la/către orizont) și devenire (sublimare). Rezultă astfel *invocările* de statuare istorică (epocală, evenimențială) și fenomenologică. Așadar, intenția este condiția primă în declinarea orizontului printr-un atribut al său.

A doua condiție ține de posibilitatea ca materialitatea liniei orizontului conjugată unui atribut să poată fi sublimată. În situația muzicii avem o sonoritate pe care trebuie s-o procesăm astfel încât să devină inefabilă. Asta implică dematerializarea sunetului prin ascultare. Deducem deci că sunetul și muzica sunt două stări diferite: în starea de sunet, muzica este *ascunsă* (acoperită/alterată aparent); în starea de muzică, sunetul este „*tăcut"* – purificat de sonoritate, respectiv sublimat. Altfel spus, aducând sunetul la tăcere i se poate releva muzica.

Cap. VI. Niveluri ale privirii sunetului

La nivel strict senzorial, de auzire, muzica nu se zărește. Ea se întrezărește mai întâi ca impresie, pentru ca abia apoi să se zărească structural prin audiție, urmând să se clarifice prin ascultarea sensului. Spre deosebire de auzire, unde organul

https://biblioteca-digitala.ro

perceptor este *urechea*, impresia are ca fond receptor *sufletul*[1], audiția se bazează pe recepția *mentală* (intelectuală), iar ascultarea pe capacitatea de *conștiință* (axiologică). Toate cele patru niveluri de privire a sunetului concertează la formarea unei *imagini de sunet* raportat percepției persoanei culturale pe diferitele sale niveluri constitutive: corp, suflet, minte, conștiință.

Dacă prin audiție (implicând mentalul pentru o deslușire teoretică/analitică) sunt devoalate aspectele de structură (fundamentare formal-simbolică/conceptualizare ideatică), prin efortul ascultării se poate atinge înțelesul privitor la sensul

[1] Dar de unde o sensibilitate de ordin sufletesc? Dacă senzațiile sunt utile șlefuirii experiențelor de existență vietudinală, sufletul este acel fond lăuntric orientat aprioric către originea din care *simte* în mod absolut că provine. Din acest motiv sufletul este neliniștit câtă vreme nu se recuperează în substanța originii. De aici și tainicul sentiment al *dorului* sufletesc. Sufletul nu are o memorie a stării originare și nici vreo imagine a ei. El posedă însă, din chiar clipa investirii în trup, durerea unei incomensurabile diferențe între starea de fapt – unde se găsește ca atare în mod determinat – și starea de fond – simțindu-se de altă esență decât natura trupească. El nu se întreabă cognitiv asupra a ceea ce este în actualitatea faptului și nici a cauzelor probabile. Sufletul nu poate cugeta, neavând intelect și, cu atât mai puțin, conștiință. El trăiește orb, în conjunctura unei existențe de moment, și îndurerat prin resimțirea unei rupturi originare din/de ceea ce-i era sieși ca sine. Anima sufletească este resortată ca stare de dor sau *doruire*, determinând persoana să simtă aidoma lui și, mai ales, să încerce reajungerea (relocarea) în starea originară. Doruirea este poate întâia tresărire a sentimentului de timp. Îndemnată de dor, persoana caută să-și probeze originea ca *nemurire* cu trupul. Originea dorului sufletesc transcende orice contur temporal. Nemurirea, ca dezlimitare a timpului trupesc, este o proiecție sublimativă a doruirii în realitatea conștiinței de sine. Vietudinal, trupul se află sub imperativul necesităților funciare, de supraviețuire, de care tinde să se decondiționeze. Omul cultural are în plus și probleme de conștiință, în contextul unei stări ființiale reperabilă ca orizont de destin. Dacă omul inerțiază trupește în nesfârșirea odihnei, cultural, el tinde să se realizeze ca destin probându-și astfel fiindul propriei ființări. Altfel spus, omul se caută năzuind întru-ființa ce-l poartă către deschisul ființării lui. Perspectiva destinului se conturează prin acest travaliu asumat, de/ca proprie ființare.

https://biblioteca-digitala.ro

muzical, ca valență de orientare la/în orizontul operei. Avem, prin urmare, patru tipuri ale relației cu sunetul în percepție: *auzire* – sunetul ordinar (prezumabil cu muzică); *impresie* – muzicalitatea învăluită de/cu sunet; ***audiție*** – sunetul structurat (edificat compozițional); *ascultare* – sunetul valoric (sensul relevat din forma în timp a muzicii).

Ca extensie a persoanei în afara sa, corpul certifică actualitatea unei ***senzații*** de sunet. Sufletul, prin natura sa spontan-irațională, amplificând lăuntric persoana, nuanțează *emoția* unei impresii muzicale încă incerte sau ascunse și, prin aceasta, misterioase. Pe nivelul rațional (mental), de extensie virtuală, se descifrează o imagine a *tiparului* (paternului) sonor prin care devin vizibile relațiile structurale (ca raporturi în abstract de timp), precum și cele de caracter spectacular ale jocului sintactic (referit dramatizării muzicale). Mai sus, în ascultare, agentul revelator al sensului muzical este conștiința[1], ca factor de extesie sublimativă, pe a cărei axă se profilează ascendent un chip valoric al expresiilor de interval asociate timpului ca formă.

Menționăm că pe nivelul auzirii (din existent), deşi nesemnificativ muzical, putem distinge o primă pereche de tipologie sonoră: sunetul-*rest* – a cărui receptare se contopește cu mediul; sunetul-*semnal* – perceput sub o funcție vietudinală. Dacă restul se sedimentează sub impresia de *familiaritate*, semnalul se conjugă unei funcții de *comunicare*, altoindu-se ca valoare instrumentală de limbaj. Astfel, semnalele se reliefează din mediul ambiental (propriu persoanei) devenind autonome ca atribute ale limbajului în instrumentare (utilizare). Așa cum sunetele-rest sunt tolerate pasiv într-un ambient textural, semnalele sonore sunt referite activ unei situații anume (concrete), reclamând o reacție de răspuns – fie printr-un alt semnal, fie printr-un anume fapt. Putem spune că sunetele-rest sunt disipări determinative (asemănător semnalelor) doar prin

[1] În lucrarea *Fundamentele muzicii în conştiinţa umană* (1961), dirijorul și teoreticianul elvețian Ernest Ansermet analizează treptele implantării în constiinta omului a relatiilor sonore pure, dinstingând trei reacţii succesive în contact cu sunetul: trăirea unei relaţii sonore auzite, crearea conceptului prin percepţia mentală şi afectivă a fenomenului sonor şi exprimarea noţiunii, pentru a o comunica altora.

https://biblioteca-digitala.ro

absență globală (inemisie texturală), în vreme ce semnalele ca atare sunt condensuri determinative prin prezență particulară (emisie punctuală).

Am putea considera însă și un al cincilea nivel de privire a sunetului (după auzire, impresie, audiere și ascultare), al cărui „organ" de percepție trece și de posibilitățile conștiinței. Numim acest nivel sub atributul de *spiritual*, ca propriu percepției *contemplative*. Desigur, de-contemplatul nu mai este sunetul, deja sublimat (dematerializat/transparentizat) ca imagine, dar nici muzica, deja simțită ca impresie și înțeleasă – audiată ca structură și ascultată ca sens. Inefabil ca obiect și impropiu ca subiect, „suportul" contemplării transcende persoana-în-contemplare. La suprafață, de-contemplatul se prezintă ca tăcere, respectiv ca stare pură. În fapt însă, este o tăcere creatoare. Contemplatorul (spiritul) și contemplatul (tăcerea) se contopesc exclusiv ca substanță (întrucât formă/contur nu mai este), într-un act pluriversal caracterizat de necontenită întrepătrundere. Abia acestui act, prin care opera artistică se *deschide* participării în/ca Operă spirituală, îi putem spune *creație*, căci, prin chiar natura/fenomenalitatea lui, este izvorâtor de substanță în mod nedefinit (ființial), incomensurabil și irelevabil din perspectiva nivelurilor inferioare/anterioare. La fel de bine putem spune: *Creatorul (contemplatorul) și creatul (contemplatul) se întrepătrund (consubstanțiază) întru creație (spirit).* (va urma)

SUMMARY
George Balint – The Aesthetic Gaze (II)

The second part of the essay entitled *The Aesthetic Gaze* contains another three chapters dedicated as follows: IV. To the process of contemplation – the *reason* of revealing the centre and the *expression* of the interval; the *sense* of the interval – *remoteness*, *closeness*; the trajectory of the aesthetic gaze – *direction* and *evolution*; V. To the dialogue of the aesthetic gaze –*initiating* and *edifying* questions and answers; VI. To the levels of sound perception – *hearing*, *impression*, *audition*, *listening*, *contemplation*.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro